виктор
агамов-
тупицын

круг общения

SHOUT
SHARE
IT

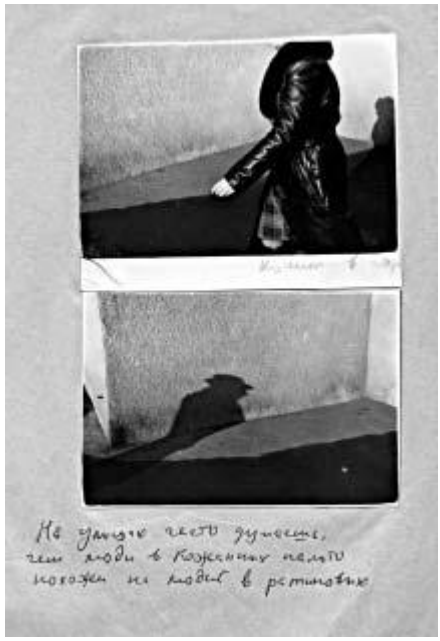
Annotation

Книга философа и теоретика современной культуры Виктора Агамова-Тупицына – своеобразная инвентаризация его личного архива, одного из самых богатых источников по истории русской арт-сцены последних сорока лет. Мгновенные портреты-зарисовки, своего рода графические силуэты Эрика Булатова, Олега Васильева, Ильи Кабакова, Бориса Михайлова, Андрея Монастырского, Павла Пепперштейна, Эдуарда Лимонова, Алексея Хвостенко и других художников и писателей прошлого и нынешнего века образуют необычный коллаж, который предстает самостоятельным произведением искусства.

- Виктор Агамов-Тупицын
  -
  - Предисловие
  - Никита Алексеев
  - Армен Бугаян
  - Эрик Булатов
  - Олег Васильев: двадцать тысяч лье…
  - Эдуард Гороховский
  - Вадим Захаров, Виктор Скерсис, Юрий Альберт и другие
  - Илья Кабаков
  - Виталий Комар. Поставки и подношения
  - Эдуард Лимонов
  - Жизнь на снегу: Игорь Макаревич и Елена Елагина
  - Борис Михайлов
  - Андрей Молодкин
  - Андрей Монастырский
  - Ирина Нахова
  - Павел Пепперштейн
  - Лев Рубинштейн
  - Леонид Соков: тени скульптур XX века
  - Хвост
  - Генрих Худяков
  - Иван Чуйков
  - Игорь Шелковский и журнал «А – Я» в воспоминаниях современников
  - Можно ли присвоить тотальное?
  - Институт тотальных поставок
  - Московский партизанский концептуализм
  - Аксонометрия термина

○ Заключение. Темный Музей

Виктор Агамов-Тупицын
Круг общения



Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Центра современной культуры «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Оформление: sangatstudio

© Агамов-Тупицын В., 2013
© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013
© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС»/ IRIS Art Foundation, 2013

Предисловие

Своя среда лучше чужого четверга.

Анри Волохонский

Это предисловие писалось урывками – учитывая, что привычка писать в самолете вырабатывается, как терапия от приступов клаустрофобии. Мозаичность текста, его похожесть на лоскутное одеяло (quilt) – непременный спутник «фармакологического» письма. Лоскутность по-английски Quilty – слово, знакомое нам по роману Набокова «Лолита», где фигурирует лоскутный персонаж с этой фамилией. Со временем quilt превратился в жанр, и мне удалось напечатать с десяток таких «одеял» в периодических изданиях. Лоскутность – неотъемлемая часть ландшафта культуры, поскольку каждый такой ландшафт представляет собой констелляцию кластерных зон, «кругов общения». Именно в них (и благодаря взаимодействию между ними) происходит воспроизводство культуры.

* * *

«Круг общения»[1] – не ковчег и не усыпальница. Скорее, это место встречи с «фантомными» персонажами, художниками, критиками и литераторами, с которыми автора этих строк связывали профессиональные и дружеские отношения.

В процессе их описания возникает вопрос: в какой мере наше стремление к сотрудничеству сочетается с тем, что мы называем взаимной симпатией, и какова вероятность того, что дружеская «повинность» и производственные отношения суть вещи совместные? Особенно если учесть, что в мире искусства контакты и связи – скоропортящийся продукт.

Причина – «конфликт интересов» между режимами дружбы и режимами профессионального творческого обмена. Ведь если в прошлом производительные силы и средства производства подразделялись на материальные и нематериальные, то теперь преимущественную роль играет имматериальная сторона дела, т. е. не какой-то конкретный продукт, а то виртуальное облако, которое его окружает[2]. В современном искусстве, где различия между нематериальным и возвышенным постепенно стираются,

это связано с возросшим влиянием производителей имматериальных ценностей (менеджеров, рекламных агентов, законодателей мод, посредников, комментаторов и т. п.), от чьих мнений и оценок зависит материальная составляющая искусства. Следуя их примеру, художники начинают захватывать территории, на которые они прежде не покушались, тем самым создавая конкурентную атмосферу на рынке имматериальных ценностей. Профессиональный критик (теоретик, интерпретатор) перестает быть другом художника и превращается в его соперника.

Круг общения (в идеале или на стадии проекта) предполагает коллегиальное осознание причастности к происходящему, и не только в нас самих, но и в пространстве вокруг нас. Политика и революционные настроения полезны (и даже спасительны) для искусства, учитывая замедленные темпы его развития и склонность к стагнации. Жесты сопротивления и протеста, выраженные художественными средствами, отнюдь не газета, плакат или прокламация. Скорее, это альтруизм, посредством которого искусство омолаживает себя, порой с риском для жизни. Политическая рефлексия способствует обновлению культуры, придает ей динамизм и создает условия для прибавочной символизации. Революция преумножает удовольствие от искусства, но чтобы его продлить, нужна прибавочная революция. Главное – вовремя высвободиться из тенет контекста, даже если стремление изменить статус-кво – это война с ветряными мельницами.

Гомогенные среды (содружества, круги общения) обладают одним существенным недостатком: в случае угасания интереса к тому, что в них происходит, оздоровительные процедуры опираются исключительно на внутренние ресурсы, которых чаще всего недостаточно. Когда слова или зрительные ассоциации начинают изнашиваться, их заменяют чем-то другим или модифицируют в пределах гомогенной «языковой» среды. Однако гетеротопия тоже может использоваться как страховой полис, даже более эффективный, чем посредничество родных пенат. Так, литературные клише лучше всего врачевать с помощью идиоматической визуальности, а художественное зрение – с помощью идиоматических текстов. Вот, наверное, почему художники проявляют интерес к поэзии, а поэты посещают выставки альтернативного искусства. Взаимосвязь между литературным творчеством и работой с изобразительным материалом делает их максимально приспособленными для перекрестного лечения. В сочетании они образуют подобие платоновской аптеки.

В пьесе Александра Введенского «Минин и Пожарский» (1926) есть указание: «Уральская местность. Ад». Даже если между адом и уральской местностью нет ничего общего, гетеротопия – тот самый принцип, по которому выстраивается символический космос. В несколько ином инсталляционном режиме «работают» рай и чистилище: гармония без отчуждения и отчуждение без гармонии. Круг общения – еще одна тотальная инсталляция. Именно в таком формате была сделана выставка под названием «Нома» (1993)[3], где все дышало на ладан, указывая на эфемерность референтных групп и сообществ. И это при том, что коллективные тела культуры более всего причастны к превращению эстетических практик в ритуальные (см. ил. 1.1). Различия между ритуалами формируют («вычерчивают») обособленные миры. Блуждание между ними обретает черты институциональной активности, и мы встраиваем его в исторический ландшафт под предлогом коммуникативного действия, получающего обоснование в модусе свойственного ему бытия. Хотя аргументация в большинстве случаев притянута за уши, путешествия в прошлое становятся разновидностью академического туризма[4].

Ритуал. Андрей Монастырский, Павел Пепперштейн, Игорь Макаревич, Маргарита Мастеркова-Тупицына. Квартира Макаревича и Елагиной. Москва, 1994. Фото Виктора Агамова-Тупицына (В.А.-Т.).

Рандеву с прошлым – отнюдь не невинная операция: заповедь

«не убий!» воспрещает покушение на жизнь темпоральности – на *бытие времени*. Его «вертикализацию» можно считать жертвоприношением (упразднением горизонтали), позволившим Орфею спуститься вниз по этой вертикальной лестнице в царство мертвых. В обмен ему было возвращено прошлое (в лице Эвридики). Он ее, кстати, потерял, когда оглянулся назад. Оглянулся на что? На временну́ю горизонталь, которую сам же заменил вертикалью. В результате все сорвалось. Осталось послевкусие, причем не всегда приятное, если верить Вергилию.

В этой связи заслуживают внимания опыты, проведенные в Большом адронном коллайдере в 2011 году. Результаты исследований (при всей их сомнительности) свидетельствуют о превышении скорости света, что в свою очередь предполагает возможность перемещаться во времени[5]. А значит, в отдаленном будущем появится шанс приобщиться к событиям прошлых лет – причем не только виртуально, но и физически. Или посетить интересующий нас круг общения, его «стражей» и «расхитителей», канувших в Лету. Однако если иметь в виду современную ситуацию, то совсем скоро посещать будет нечего. Кроме гламурных тусовок, бессмысленных вернисажей, митингов и парадов. Круг общения как творческая сплоченность – вымирающее понятие.

* * *

Эта книга по форме и по содержанию отличается от интенций, приведших к ее написанию. Такими же свойствами обладает утопия, т. е. «не место» – в переводе с греческого[6]. «Не место» прочитывается как «вместо»: вакуум всегда чем-то заполняется. Заполняется тем, что в процессе реализации утопического проекта подменяет его собой, фактически узурпируя его «место». Этот рейдерский захват наводит на мысль, что параллельный (паразитический) проект куда более эффективен, чем первоначальный замысел, который, если и выполним, то только в режиме «идеальной» предметности. Выходит, что эмпирическая реальность – самое неподходящее, гиблое место для утопического конструкта, распадающегося в момент «овеществления»[7].

История грез и фантазий – гетеротопия кладбища. «Не место», где все места заняты. «Черная дыра» без шансов на уплотнение. Все социальные утопии неизбежно, как Лев Толстой, прибывают на эту станцию[8]. Чтобы ее проскочить, нужен разгон. Желательно со скоростью света. А нет, так со скоростью тьмы.

Анкор, еще анкор! Судя по всему, Большой адронный коллайдер – единственный вид транспорта, способный преодолеть этот барьер.

По ходу дела замечу, что утопическая парадигма отличается от финансовой пирамиды или других паразитических схем (тоталитарной, бюрократической, рыночной и т. п.) своей телеологией. Искусство и демократия – примеры утопических антреприз. Однако телеологический аргумент здесь ни при чем: в эпоху мультикультурализма и глобализации презумпция целесообразности отступает на второй план. Пребывание на полпути отвечает требованиям «корневой» динамики (*manière rhizomatique*), что, собственно, и происходит с искусством и демократией.

То же самое с книгой, хотя и в этом случае не вполне ясно, какие инстанции несут ответственность за антиутопический термидор. Тот факт, что она (т. е. книга) периодически меняет курс, теряет ориентацию и завершает свою одиссею в неузнаваемом виде, нисколько не смущает и даже радует автора, для которого изменчивость писательского маршрута – синоним освобождения от причинно-следственных связей, что в конечном счете становится очередным (утопическим?) проектом. Спасает одно: книга – это утопия малых форм.

О вошедших в нее текстах ничего конкретного сказать не могу – кроме того, что все они подчинены одному и тому же структурному принципу: как правило, это небольшие эссе в сочетании с выдержками из интервью и фрагментами переписки. Визуальный материал заимствован из архива Виктора Агамова-Тупицына и Маргариты Мастерковой-Тупицыной.

* * *

Книга написана простым языком. Во всяком случае, более простым, чем другие книги того же автора. Представленные в ней персонажи не нуждаются в прибавочной легитимации в зоне дискурса, тем более что уровень насыщения уже достигнут. Относительно претензий по поводу усложненности текстов, скажу следующее. Во-первых, уменьшение их плотности потребовало бы значительного увеличения объема. Во-вторых, борьба с интенсивностью посредством рыхлости – не выход из положения. К тому же теоретическое письмо не может и не должно быть эгалитарной практикой.

Казалось бы, профессиональные исследовательские проекты – не развлекательная программа. Ведь если точные науки – удел специалистов, то почему анализ художественных произведений

принято считать достоянием каждого? Реагируя на возмущенные реплики ревнителей искусства в адрес его интерпретаторов, я всякий раз (чуть ли не с риском для жизни) пытаюсь довести до сведения оппонентов, что философские и теоретические тексты, даже если они затрагивают проблемы визуальной культуры, изначально адресованы другой (более компетентной и менее предубежденной) аудитории.

Впрочем, не все так просто. В круговороте идей не обойтись без «посредников», занятых раскруткой и распространением этих идей (в облегченном, разумеется, виде) по каналам специализированных или массовых коммуникаций. Энтузиазм промежуточных *звеньев* способствует пролиферации смыслов, обладающих необходимым «инфекционным» потенциалом. Инструкций, как действовать в аварийном режиме, не предусмотрено, однако именно эта модель интеллектуальной пролиферации пробуксовывает в жерновах индустрии культуры и индустрии знания. Наивность подхода – в презумпции иерархического детерминизма *звеньев*, связанных с адаптацией теоретических моделей на уровне потребительского сознания. Многие из таких *звеньев* ведут себя «независимо от соседа», и в этом смысле «древовидная» модель знания оказывается несостоятельной. Мы давно уже не растекаемся мыслию по древу: знание ризоматично (имеет «корневую» природу). Таким оно предстает перед нами в эпоху глобализации, в эпоху великого смешения когнитивных моделей и механизмов мышления. Соответственно, выпады в адрес «дриад» и «дендритов» теоретического письма свидетельствуют не только об ослаблении их позиций, но и об ускоренных темпах ризоматизации культуры.

Сопереживание событиям художественной жизни бывает двух видов – изнутри и извне. Чередуясь, они помогают понять друг друга, а также высвободить оценочные механизмы сознания из тенет предвзятости, хотя бы частично. Для этого есть термин – «когнитивное отстранение»: когда мы воображаем себя на другой планете, то неожиданно начинаем видеть происходящее на Земле иными глазами. Получается, что без когнитивного отстранения наши впечатления от «земной» жизни порой расцениваются как слишком слипшиеся с ней самой и, следовательно, чересчур субъективные, коррумпированные внутренними (региональными) мотивациями. Сказанное иллюстрирует позицию тех, кто, занимаясь современным искусством, перемещается с Востока на Запад и с Запада на Восток. Опасность в том, что в результате когнитивного отстранения возникает феномен телескопического зрения, и авторство (ответственность за создание художественных объектов, перформансов и теоретических парадигм) начинает

приписываться макро-контексту. В словосочетании «неофициальное искусство семидесятых и восьмидесятых годов» слово *искусство* теперь ставят в кавычки, давая понять, что автономных художественных практик как таковых в России практически не было, а те, что были, диалектически вписывались в «советский художественный проект»[9]. Если назвать эту парадигму имперской, реакции не последует. Мироздание не пошатнется, тем более что «имперские левые» придерживаются тех же колониальных позиций, что и имперские правые.

* * *

Круг общения – разнородное единство, единственное в своем роде. Современный мир (включая глобальный рынок политических устройств и финансовых пирамид) состоит из больших и малых кругов общения – атомарных, молекулярных и т. п.[10] Все они, независимо от их генеалогии, испытывают на себе магию слова, узурпированного Полисом с целью концептуализации нашей жизни, которая во все времена контролировалась языковыми средствами. Презумпция *биополитической* общности не дает оснований считать, будто ее отдельные звенья подчинены какой-то единой, хотя и неведомой, цели, тем более что и сам Полис (а теперь уже глобальный управленческий комплекс) не имеет внятной целевой установки. Скорее, это стохастический хаос провальных утопических (или бюрократических) антреприз – осколочных и перманентно незавершенных.

Их провал – это их триумф, отложенный на неопределенный срок до момента комплектации очередного утопического проекта, преимущественно из слов и образов, лозунгов и эскизов, суета и толчея которых создает эффект перформативного насыщения и размывает границы дискурса. Но так же как Феникс возрождает себя из пепла, новый утопический галлюциноз как ни в чем не бывало взмывает над пепелищем. Радикальный потенциал сосредоточен в промежутке между «до» и «после». Именно здесь, в этой тамбурной зоне, формируется (вызревает?) утопический модус сознания. Направленность в сторону невозможного (несбыточного) объекта делает его несоразмерным с эмпирической реальностью. Остановок не предусмотрено. Тем не менее путешествие прерывается, причем исключительно в моменты самообмана – на тех полустанках, где мы пытаемся что-то овеществить, иногда во вселенских масштабах. Маршрут сознания – бесконечная анфилада утопий. Парадокс в том, что

при всей ее «не-у-местности» у каждой утопии есть место рождения и смерти. Круг общения, круг разобщения.

Виктор Агамов-Тупицын

Ссылки

1

Круг общения – не столько количественная, сколько качественная множественность (multiplicity), открытая горизонту своей продленности и вместе с тем неотделимая от момента актуализации. Она (эта множественность) зачастую субъективна, порой виртуальна и, по преимуществу, гетерогенна.

2

См.: Maurizio Lazzarato. Lavoro immateriale. Ombere corte, 1977. Также см.: Antonio Negri and Michael Hardt. Commonwealth. Belknap Press/Harvard Univ. Press, 2009. От себя добавлю, что опыт последних лет (столк новения в Москве на Манежной площади, беспорядки в Лондоне, революционные события на Ближнем Востоке, «Occupy» movement в США и демонстрации на Болотной площади в Москве) убеждает нас в том, что в распространении имматериальных ценностей не последнюю роль играет «цифровое бессознательное» – digital (or operational) unconscious, т. е. интернет и мобильная телефонная связь в проекции на внутренний мир «психического субъекта». Цифровые потоки, увлекающие за собой потоки желания, становятся для них транспортным средством (means of transaction). С помощью цифрового обмена перформативные речевые акты регулируют динамику массовых коммуникаций независимо от различий между участниками. Гетерогенные контексты приводятся к общему знаменателю в считанные доли секунды. Фундаменталисты и левые анархисты мгновенно вырабатывают единый план действий в виртуальном пространстве, не подозревая, что между ними нет (и не может быть) ничего общего. Разборки начнутся позднее.

3

Инсталляция Ильи Кабакова, посвященная московскому концептуализму.

4

Академический туризм – колониальный захват прошлого с целью фабрикации родственной связи между гетерогенными и гетерохронными феноменами.

5

Настоящее (т. е. текущий момент) ускользает от каждого, кто

имеет к нему «непосредственное» отношение, и в этом смысле закрыто для «путешествий во времени». Причем в большей степени, чем прошлое и будущее. Похоже, что лицезрение реальности – еще одна утопия.

6

У утопии всегда есть точка возврата, возможность восстановить свои контуры на карте сознания. В декабре 2011 года российский спутник рухнул в окрестностях Новосибирска. Местом «приземления» космического аппарата оказалась улица Космонавтов. Благодаря сходству названий улица Космонавтов и космический аппарат стали частью одного и того же понятийного космоса.

7

Взаимоотношения между утопической матрицей U и матрицей дереализации, U–1, регулируются принципом обратимости, $U \times U–1 = E$, где E – единичная матрица, а $U \times U–1 = E$ означает возвращение в исходную позицию. В случае социальных утопий U–1 сопутствует бюрократизации (матрица B). Каждый такой процесс описывается формулой $U \times U–1 \times B$. Получается, что бюрократический термидор – это неизбежная кульминация социальной утопии. Чтобы кардинально изменить ситуацию, необходимо принять меры по созданию матрицы B–1.

8

Станция Астапово – одно из таких мест.

9

В письме А. Иванову (20.10.11) я пересмотрел свою позицию и пришел к выводу, что «оценку альтернативных художественных практик в Москве (в 1970-х и 1980-х годах) как „искусства в кавычках“ следует воспринимать как комплимент. Потому что искусство, лишенное этих кавычек, перестает быть таковым и становится частью индустрии культуры».

10

Непонятно, что из чего возникает: круг общения как результат «биополитической сингуляризации» или биополитическая общность, создаваемая по его образу и подобию.

Никита Алексеев

Вспоминая Никиту Алексеева и то, что он делал и продолжает делать в искусстве, я представляю себе констелляцию парциальных (частичных) объектов, о которых писала Мелани Кляйн («Writings of Melanie Klein», Hogarth Press, 1978), а также Жиль Делез и Феликс Гваттари в «Анти-Эдипе». Феликс умер от инфаркта в 1992 году. А Жиль выбросился из окна в 1995-м. Я знал и того и другого, но в основном Феликса[11].

2.1

Выставка апт-арта в квартире Никиты Алексеева. Москва, 1982.

В конце 1980-х он предложил мне совместный проект (т. е. написать что-нибудь вместе с ним и Жилем). У них была репутация великих людей, особенно у Делеза. В те времена мне казалось, что никто из моих соотечественников (включая меня самого) не в состоянии продуцировать идеи на одном с ними уровне.

2.2

Рисунок Никиты Алексеева из серии «Бананас» с выставки «Апт-арт за забором», 1983.

Соответственно, бывая в Париже, я перестал звонить Феликсу и Жилю и избегал с ними встреч. Теперь, когда сотрудничество, как мне кажется, могло бы иметь смысл, «поезд ушел». Возвращаясь к Никите, я думаю о том, что и он теперь созрел для

сотрудничества – если не с Жилем и Феликсом, то (во всяком случае) с самим собой[12]. И это при том, что окружающий мир буквально на глазах распадается на дробные доли (участь, постигшая Шалтая-Болтая, сидевшего на стене). Будучи соединительной тканью между фрагментами утраченной или утрачиваемой общности, императив «собирательной» компенсации (творческой, экуменической, глобалистской и т. д.) блокирует механизмы сознания, работающие в режиме дробности. И все для того, чтобы персонаж, который упал со стены, продолжал делать вид, будто сидение на ней было более значимым, чем падение[13].

В 1982–1983 годах в квартире Алексеева проходили выставки апт-арта, в которых Никита участвовал как художник и как организатор (см. ил. 2.1). В интервью он признался, что «*общение за бутылкой, с друзьями и мечты о должном месте в интернациональном контексте есть то, что составляет локальный контекст*», а на вопрос, свойственны ли ему размышления о карьере, успехе, будущем его работ, ответил, что «*не имеет ничего против дачи в Переделкино и памятника при жизни, но вполне проживет и без этого*».

Алексеев известен не только как один из основателей группы «КД» («Коллективные действия»), но и как «падший ангел» концептуализма, примкнувший к Новой волне.

«*Нью-вэйвер я или нет, не знаю*, – говорит Алексеев (см. ил. 2.2). – *Однако, разглядывая свои старые концептуальные работы, я нахожу в них многие элементы, воспринимаемые теперь как отличительные признаки нью-вэйва. Тогда они мне не были важны и даже казались ошибками, поскольку интересовало другое.*

Потом произошла переориентация, тем более что к концу семидесятых годов наступил штиль: стало так скучно, что даже рябь на воде стала радовать».

В.А.-Т.: Как влияет на тебя процесс деромантизации образа автора и наличествуют ли в твоем лексиконе такие слова, как «прозрение», «вдохновение», «гениальность»?

Н.А.: Влияет он на меня плодотворно, хотя в советских условиях это означало бы подрубать сук под самим собой. В нашем лексиконе наличествуют самые разные слова – и матерные, и величественные, и мусорные. Надо бы подмести, да непонятно, что останется.

В.А.-Т.: Считаешь ли ты, что искусство – это тот путь, на котором можно набрести на аутентичные вещи?

Н.А.: Хотя я не знаю, где правда, но мне кажется, что искусство – один из пригодных для этого путей[14].

В начале 1980-х годов Алексеев проявил себя как обозреватель и комментатор неофициальной художественной жизни в Москве. В письме от 15 апреля 1980 года он сообщил, что «*„Рошаль-Донской-Скерсис“, к сожалению, вроде как засохли, во всяком случае, последнее время никак не проявляют себя в интересующей тебя сфере. Зато появились еще два „концептуальных“ дуэта: первый – Юра Альберт и Надя Столповская, второй – Захаров и Лунц. Юра рассылает объявления с предложением своих услуг по мытью полов, окон, посуды, стирки, глажки, ухода за детьми и т. д., а Захаров и Лунц выступают в роли образцовых людей. Они стригутся, носят комсомольские значки, пишут в „Комсомольскую правду“ и участвуют во всех общественных событиях: субботниках, выборах, собраниях в ЖЭКе и т. п. Названия акций: „Такой-то и такой-то следят за порядком на улице“, „Такой-то и такой-то занимаются гражданской обороной с детьми“ и т. п.*».

«Недавно, – написал он в июле 1982 года, – я сделал серию плакатов на больших серо-голубых листах очень красивой бумаги, с текстами вроде „Кони прыгают лучше людей“, „Воробьи не едят друг друга“, „Снег и лед – это замерзшая вода“ и т. д., всего 10 штук. Они были расклеены в разных местах – в Москве, под Москвой, в Крыму. Еще повесил в парке полотнище темно-зеленого (2,5х2,5 м) шелка с ярко-красной надписью „Все ближе“. В основном работаю с текстами, но резон для их изготовления – не текст сам по себе, а зазор между сообщением и средой, между бессмысленной правдивостью слов и случайностью происходящего. Мне почему-то кажется, что я занимаюсь поэзией, во всяком случае, на нее это больше всего похоже».

Заканчивая, процитирую письмо 1986 года, где сообщается о том, что «*Кабакова пообещали пустить в Америку на его выставку*» и что «*Андрей Монастырский пишет превосходные тексты шизоаналитического свойства, и время от времени акционерствует; в общении стал совершенно герметичным; больше всего времени проводит с Сорокиным; живет замкнуто, принимает у себя по средам одних и тех же людей, морщится на все, что после 70-х годов. Он сознательно постарел, хотя время от времени заплетает косу, раздевается до пояса и шаманит. Акции „КД“ – это уже чистый перфекционизм, шизофрения, закристаллизировавшаяся и переливающаяся прозрачными гранями. Тексты тоже великолепны. На мой взгляд, лучшее из написанного за последние годы. Как ты помнишь, у нас были несогласия и ругань… Теперь я понимаю, что Андрей был прав – хотя и я тоже*».

Никита Алексеев – художник, поэт, эссеист. В 1976 году

вместе с Андреем Монастырским и Львом Рубинштейном сформировал группу «Коллективные действия», которую покинул четыре года спустя. В 2002 году он основал движение апт-арт. В числе недавних выставок: «Виды заречья» (ГЦСИ, 2009), «Это есть. Этого нет. Это есть» (галерея GMG, 2008) и «Impressions» (там же, 2010).

Ссылки

11

С Феликсом Гваттари я познакомился в Нью-Йорке (1988) в связи с тем, что мы оба участвовали в «Eye on the East» – специальном выпуске журнала «Флэш Арт», посвященном России.

12

Сотрудничество с собственным я – имматериальный обмен, характерный для творческой (само)рефлексии в рамках автономных художественных практик. Для художника эта филиация (пусть даже с налетом детского нарциссизма) намного важнее, чем контракт с менторским Ichideal.

13

Этот параграф написан в Париже по просьбе Алексеева в декабре 2009 года.

14

Разговор с Никитой Феликсовичем Алексеевым осуществлен по почте в 1983 году.

Армен Бугаян

Прежде чем припасть к Бугаяну, обмолвлюсь о Пригове. В основном потому, что редко о нем говорил и мало писал. А значит, назрела потребность в компенсации, в возмещении убытков. Впрочем, за меня это сделала группа «Война», за что я ей благодарен. Речь идет об акции «Пир» в Московском метро (2007).

С Дмитрием Александровичем Приговым я общался у него и у себя дома, бывал на его чтениях в Москве и в Германии, видел его выступления с Владимиром Тарасовым и с Аленом Гинзбургом. Как поэт, Пригов чуть ли не единственный (если не считать Л.С. Рубинштейна) российский постмодернист[15]. И это при том, что постмодернизм – всего лишь условие или набор условий, обеспечивающих взаимодействие «искусства» и «не-искусства», т. е. межпланетные сообщения между сингулярным художественным событием и его *другим* – «*другим* искусства»[16]. Пример – «Fountain» Дюшана, утилитарный объект, ставший произведением искусства в чужом для него контексте, в галерее.

В эпоху застоя неофициальная культура (или контркультура) занималась легитимацией себя в обличье *другого*, столь же нелегитимного, как и она сама. В литературе это сделал В. Сорокин. Первое знакомство с его прозой было ошеломляющим. Жаль, не удалось записать с ним диалог – он заикался. Потом это прошло, но вначале сорокинские тексты читал не сам Володя, а Монастырский. Читал виртуозно.

Надо сказать, что в России 1960-х и 1970-х годов эстетика разговорного жанра являлась формой компенсации для тех, кого не печатали. В застольных беседах создавалась настоящая *литература*, к сожалению так и оставшаяся незаписанной. Один из *ее* представителей – Сергей Чудаков. То, что он говорил, было великолепной речевой эссеистикой, возможной только там, где она не востребована. На Западе этот жанр почти совсем иссяк; известные люди старательно избегают любой возможности сказать что-то яркое в приватной беседе, боясь, что собеседник может воспользоваться их идеями и напечатать их раньше, чем они сами. Там разговоры с философами, теоретиками или культурологами, как правило, не имеют смысла: их закрытость делает общение неинтересным.

Иногда мы гуляли по Бульварному кольцу и, если мне удавалось блеснуть красноречием, Чудаков вел меня в пирожковую возле Манежа (напротив станции метро «Библиотека Ленина»), где я получал несколько пирожков и кофе. Другие, более респектабельные знакомые сидели в кафе «Националь». В

награду за «умный пиздеж» причитался «эклер», т. е. кусок черного хлеба, густо намазанный горчицей и посыпанный перцем. Излечиться удалось только в эмиграции. Терапевтом стал Гуттенберг, т. е. возможность публиковаться (вместо того, чтобы выговаривать себя наизнанку, «вхолостую», как это было в советские времена).

Однажды мы с Чудаковым оказались в гостях у корреспондента Би-би-си, где меня спросили, что бы я сделал, если бы стал главой правительства СССР? «Поехал бы куда-нибудь с государственным визитом и в первый же день попросил политического убежища», – ответил я. Тут же это передали по Би-Би-Си, я потерял работу и в течение года спал у разных друзей, боясь приходить домой. Одним из таких друзей был социолог Г.Г. Дадамян.

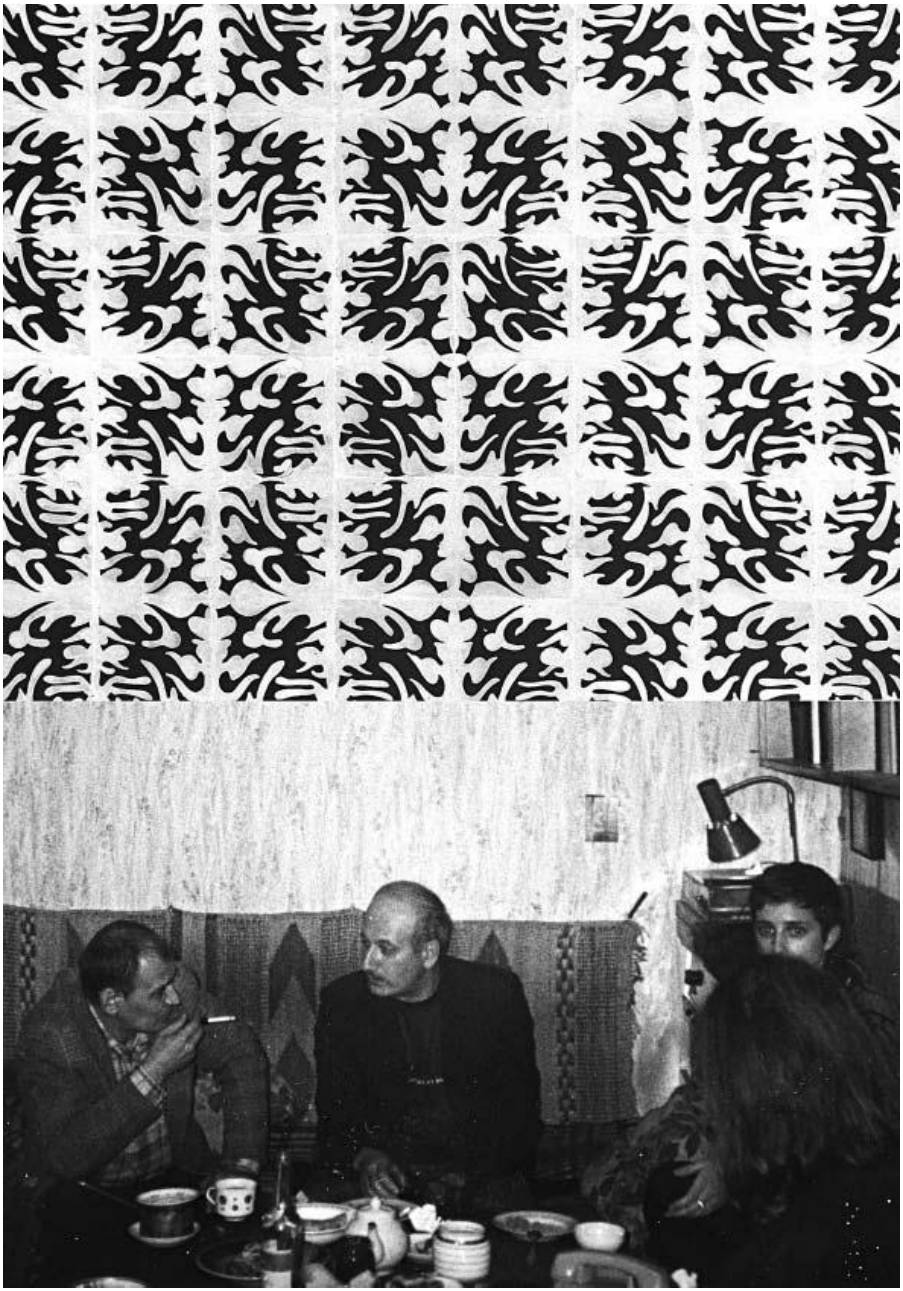
В середине 1960-х годов я подружился с Людмилой (Люськой) Ковшиной и Арменом Акоповичем Бугаяном (1940–2006)[17]. С ними меня познакомил Аполлон Шухт[18], читавший стихи на площади Маяковского. Люська, дружившая с ним и с другими поэтами Маяковки, работала ночным сторожем в каком-то академическом институте, где она («царица ночи», как мы ее тогда называли) устраивала собрания московской богемы. Благодаря Бугаяну мне удалось побывать на чтении текстов Ю.В. Мамлеева в Южинском переулке – в заброшенном доме, при свечах. Тексты Юрия Витальевича произвели на меня сильное впечатление. Своих слушателей он тщательно отбирал, называя их «поставщиками шизоидного сырья». Именно этому были посвящены наши с ним прогулки в Сокольниках, на протяжении которых он с завидной цепкостью выуживал из собеседника все, что могло обогатить его рассказы пикантными деталями и подробностями[19].

Таких клиентов у Мамлеева было немало. Помню художника Володю Пятницкого (по кличке «Пятница»), умершего в 1970-х годах от наркотической передозировки. А в 1960-х он на моих глазах ширялся водой из лужи. Хочешь я тебе Шекспирюгу почитаю, – услышал я от него, когда нас представили. Ознакомившись с черновиками моих стихов, он заявил, что не понимает людей, «способных писать такую ерунду». Я усвоил урок, и с тех пор стал относиться к текстам более требовательно. Любопытно, что на одной из картин Пятницкого изображен он сам с томиком рассказов Мамлеева.

Перед отъездом в эмиграцию Юрий Витальевич женился на приятельнице Сапгира и Холина Фариде, которую по его настоянию окрестили и назвали Машей. Я общался с ними в Нью-Йорке и в Париже[20]. Маша уже водила автомобиль, и когда я

поинтересовался, как она с ним справляется, ответила, что устает от ответственности: «Это ведь то же самое, что возить Достоевского!»

Возвращаясь к Армену Акоповичу (Катакомбычу, как его называла Люська), могу сказать, что их совместная жизнь протекала далеко не безоблачно. Армен работал плавильщиком на заводе. Получку иногда пропивал, за что был бит сожительницей. На досуге Катакомбыч занимался «катакомбным» искусством: его картинки нравились Андрею Монастырскому[21]. В 1988 году Бугаян поделился с Андреем рядом соображений по поводу своих рисунков, выполненных тушью (см. ил. 3.1). Материал предназначался для первого номера русскоязычного издания журнала «Флэш Арт», однако в последний момент издатель по непонятным причинам выбросил его из набора. Чтобы восполнить пробел, включаю этот текст в «Круг общения».



3.1

Армен Бугаян, композиция, 1988. Сидят: Армен Бугаян, Виктор Агамов-Тупицын, Маргарита Мастеркова-Тупицына и Сабина Хансген в квартире Андрея Монастырского, 1989.

В отличие от наиболее распространенного способа рисования, основанного на поэтическом или миметическом восприятии действительности (ландшафта, людей, животных, различных

факто-структур), я имею дело с текстами, которые декодирую (редуктивно проецирую) на более простой, открытый план выражения, а именно орнаментальный, построенный на бинарных структурах, основанных на графическом разделении знака письма (пиктография). Через пиктографию как механизм декодирования возникает узор бинарных структур (черные и белые прямоугольники или квадраты), которые в свою очередь складываются в графические образы (портрет, ландшафт, фантастическое существо, геометрическая фигура и т. д.). Таким образом, первоначальный текст редуцируется до картинок, которые, возможно, как впечатления, – лежали в основе мифологем, составляя план содержания текста и являясь при этом планом выражения. Обсуждаемые здесь работы представляют собой трехслойную археологию: текст – мифологема – впечатление. При исследовании мифологем обнаруживается любопытный факт. В основном и чаще всего в этих узорах мы можем увидеть довольно агрессивные фигуры (за исключением геометрии), что говорит о том, что мифологемы, положенные в основы сакральных текстов, строились на эсхатологии, которая опиралась на жизненные впечатления депрессивно-маниакального характера (разного рода страхи, фобии, мании).

На уровне онтологии знака – в узоре присутствует тенденция союза, сотрудничество противоположностей, а не пафос борьбы. Это и является главным содержанием понятия «культура», что подтверждается этимологией иероглифа ВЭНЬ в древнекитайском языке (вэньян) – два значения: «узор», «культура». То есть культура как сознательное преодоление борьбы противоположностей и превращение этой борьбы в акты сотрудничества и взаимопонимания (шизокомментарий).

Большое место в моем творчестве занимает работа с И Цзином (древнекитайская «Книга Перемен»). С текстами этой книги, насколько мне известно, работали также Джон Кейдж и московская концептуальная группа «Коллективные действия», чьи акции («Ворот» и «Такси») опосредованы И Цзином. В отличие от Кейджа и «КД», использовавших И Цзин в качестве структуры индетерминированной импровизации (Кейдж) и как предмет исследования архетипов коллективного сознания/бессознательного («КД»), меня интересовала сакрализация орнамента и то, каким образом возникает его гармоническая структура. Я обнаружил, что эта сакрализация возникает в результате геометрической игры и что выход из значения в организованное пространство решается через согласие (в И Цзине это называется «смирением») двух противоположных начал: инь/янь – «69». Это сочетание

символизирует целевую мыслеформу (мифологему) И Цзина – «две рыбки в круге». Любопытно отметить, что сумма двух чисел, 6 и 9, дает число 15, под которым стоит гексаграмма «Смирение»; в И Цзине это прочитывается как усилие культуры22.

Ссылки

15

Д.А. Пригов (1940–2007) – художник, поэт и акционист (поэт-акционист). «Элементарная поэзия» Монастырского («Куча», «Пушка» к и т. д.) – еще один пример постмодернистской практики. Что касается Всеволода Некрасова, то многое из того, что мы знаем о Севе, нуждается в от-севе, в просеивании через решето Эратосфена (если мы хотим отделить «примарные» тексты от так называемых «ворчалок»).

16

В данном случае я определяю постмодернизм не как «кризис метанарратива», а применительно эстетическим практикам и арт-технологиям. В этом контексте Марселя Дюшана можно считать протопостмодернистом.

17

До знакомства с Арменом Люська была замужем за поэтами Владимиром Ковшиным и Недгаром Виленским.

18

Аполлон (Апоша) Шухт – замечательный поэт, работавший вместе со мной и Александром Ароновым (тоже поэтом) в центральном экономико-математическом институте при Академии наук (ЦЭМИ). Руководителем сектора был Михаил Деза (ныне профессор в Ecole Normale Superieure, Paris), пригревший на своей груди группу «нелегалов», представителей контркультуры.

19

В ранних текстах Мамлеева, написанных до эмиграции, подкупает валоризация поваленного сознания, в чем нет ничего предосудительного: некогда ту же операцию проделал Гоголь, чтобы потом (вернувшись в Россию) заняться искуплением грехов, которые ему инкриминировала церковь в связи с публикацией первого тома «Мертвых душ».

20

В Мюнхене мы (Маргарита и я) общались с художником Харлампием Орошаковым, в Амстердаме с Андреем Ройтером, а в Париже – с философом Татьяной Горичевой, редактором журнала «Беседа». После распада СССР она вернулась в Петербург, где у

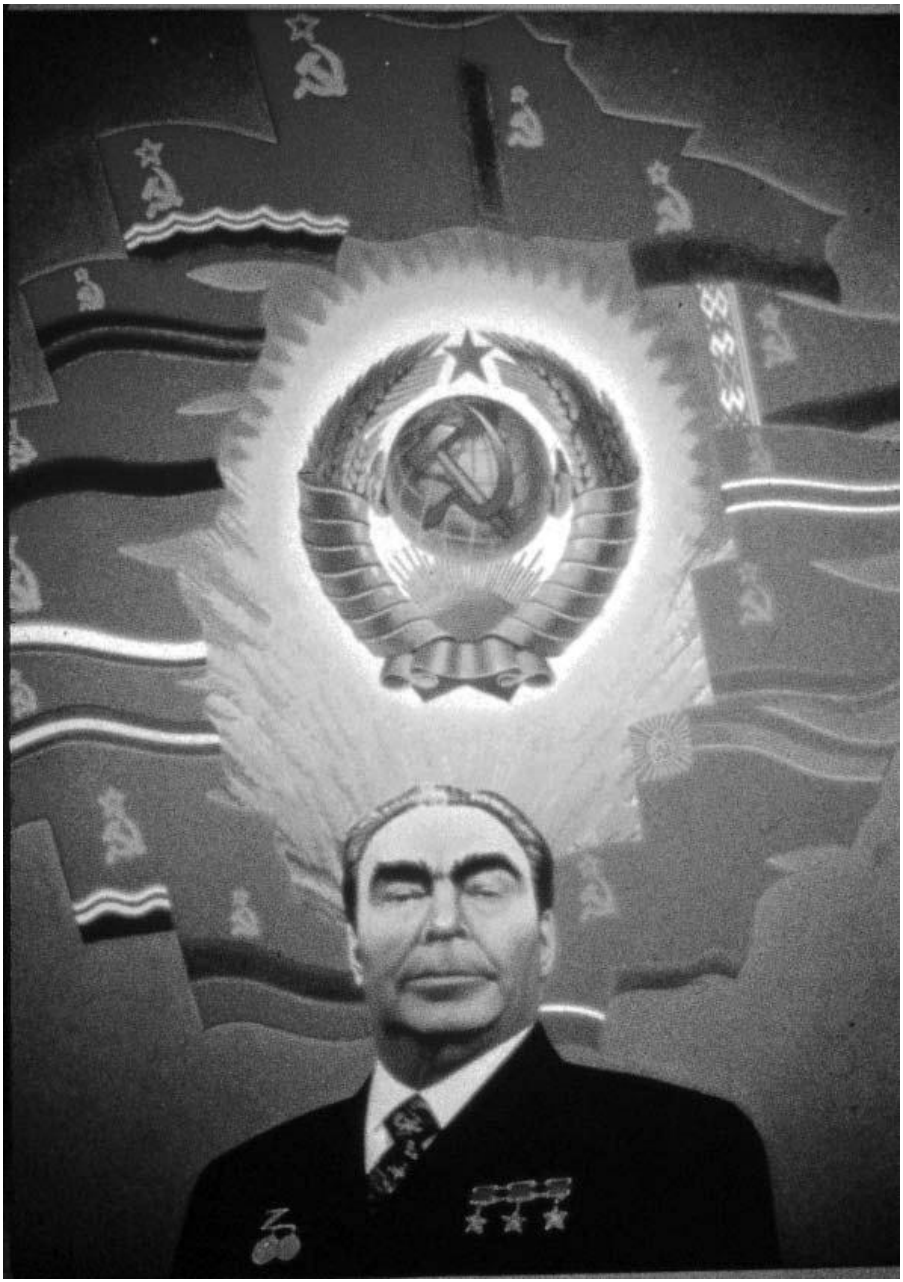
нас с Маргаритой завязались дружеские отношения с Виктором Мазиным, Олесей Туркиной, Сергеем Бугаевым (Африкой) и Тимуром Новиковым. В конце 1990-х годов в галерее Фельдмана (Нью-Йорк) состоялась замечательная выставка Перцев (Олег Петренко и Мила Скрипкина), с которыми мы часто виделись.

21

Бугаян сделал серию иллюстраций к моим пьесам. Многие из них пострадали во время «потопа» в нашей нью-йоркской квартире, и я отдал эти иллюстрации коллекционеру Нортону Доджу в надежде, что он их отреставрирует.

22

Этот текст (насколько я помню) записан Монастырским со слов Бугаяна. В Нью-Йорке мы (Маргарита Мастеркова-Тупицына и я) выставляли его работы в Новом музее современного искусства (выставка «Апт-арт», 1986). В Москве он сотрудничал с L-галереей.



4.1
Эрик Булатов, «Советский космос», 1978–1979.

Эрик Булатов

Говоря о Булатове, Илья Кабаков вспоминает «тот шок, который испытывали западные кураторы, когда видели портрет Брежнева, практически повторявший репродукцию из журнала „Огонек“ (см. ил. 4.1). Они не понимали, почему серьезный и творчески честный художник, лучший представитель неофициального искусства, воспроизводит у себя дома плакат, висящий в публичном месте»[23]. Метаморфоза Брежнева, о которой говорит Кабаков, пример реконтекстуализации. Нечто подобное случилось с соцреализмом в результате его перемещения из сферы аффирмативного восприятия в сферу отчужденной оптики. Попав в мастерскую «отчужденного» художника, портрет Брежнева стал произведением отчужденного искусства. В каком-то смысле произошло отчуждение Брежнева от самого себя. Речь идет о соц-арте и других (родственных ему) видах реконтекстуализации.

В 1980 году в университетском музее штата Мериленд была организована экспозиция под названием «Nonconformists», наполовину состоящая из работ соц-артистов и художников концептуальной школы. Фактически концептуализм и соц-арт экспонировались автономно, в отдельном зале, что стало первым опытом экспозиционного размежевания между искусством 1970-х годов и шестидесятниками. Выставка «Новая русская волна», состоявшаяся в 1981 году в Contemporary Russian Art Center of America, SoHo, Нью-Йорк, целиком посвящалась московскому концептуализму и соц-арту. В 1984 году состоялась выставка соц-арта в галерее Семафор (SoHo) с участием Комара и Меламида, Сокова, Косолапова и Булатова[24]. В конце 1980-х годов интерес к соц-арту проявился у Гриши Брускина. И если Булатов в своих картинах парижского периода искал пути примирения между «лисой» и «виноградом» на плоскости объятого наркозом холста, то выставка работ Брускина в галерее Мальборо (Нью-Йорк, 1990) преследовала те же цели, но без анестезии. Экспозиция в основном состояла из исполинских скульптур, которые доставлялись на веранду второго этажа с помощью подъемных кранов. Незадолго до этого произошла выставка Ричарда Серра у Кастелли, в его втором помещении на Green Street. В момент инсталлирования тяжелых металлических форм одна из них рухнула, придавив и искалечив рабочего-монтажника. В Мальборо тоже не обошлось без жертв: ей оказался соц-арт. Его прочтение глазами ценителей Ботеро, едва ли не главного художника галереи Мальборо, один из парадоксов тех лет.

* * *

Чтобы «пролить свет» на проблему света в картинах Булатова, достаточно упомянуть две аллегории пещеры, фигурирующие в сочинениях Платона и Цицерона. Если Цицерон настаивал на автономности внутрипещерного зрения, то для Платона именно запещерное пространство преисполнено «света истины». Место, облюбованное Булатовым в социокультурном космосе (место для мольберта), – граница между пещерой и внеположным ей светоносным агентством. «Вот на этой границе я и работаю», – говорит он. И хотя визуальность в его случае обеспечивается источником света, расположенным по ту сторону картины, смотреть на нее можно, только находясь внутри (пещеры). Относительно природы закартинного света, наделяющего бытие зримостью, художнику – по его собственному признанию – ничего не известно помимо того, что отождествление с ним (т. е. со светом истины) «опасно», и одноименная работа Булатова 1972 года предупреждает нас о побочных эффектах светоискательства[25].

В контексте проблематики современного искусства пещера ассоциируется с инсталляционным пространством, а картина – с возможностью трансцендировать за его пределы. Каждый, кто, подобно Булатову, переселился из России на Запад, испытал на себе эффект «цицеронизации», состоящий в осознании того, что прогресс и свобода не обязательно сопряжены с выходом наружу: во многих случаях это всего лишь миграция из одной пещеры в другую. Если в пещере советского образца, мнившейся «тотальной инсталляцией», булатовская картина высвечивала неадекватность присущих ей (этой инсталляции) претензий на истинность и универсальность, то в западной пещере с ее изощренным арсеналом соблазнов и ласкающих глаз репрезентаций рыночной идеологии выбор между Платоном и Цицероном уже не столь однозначен.

На вопрос, имеет ли смысл противопоставлять его работы тому, что делали Комар и Меламид, Булатов реагирует утвердительно: «*Их путь освобождения и мой – совершенно разные. Не потому, что какой-то лучше, какой-то хуже. Для меня это прежде всего дистанция, т. е. расстояние, с которого я могу видеть объект как целое*»[26]. Хотя для картин Булатова характерно использование фраз, заимствованных из официального советского лексикона, слова в них мобилизованы для участия в реализации визуально-пространственных задач. Специфика его прочтения советского изобразительного канона – в дискредитации посягательств авторитарной речи на статус первотекста (*Ur-text*),

но не в порыве разрушительного азарта, как это случалось у Комара и Меламида, а с целью *отметания* препятствий, затрудняющих путь к истине. *Отметание* отождествляется с процедурой взятия в скобки (феноменологическое *epoché*). В работе «Опасно» (1972) эту функцию выполняют надписи, окаймляющие пространство холста и предостерегающие зрителя от возможности принять то, что на нем изображено, за нечто истинное и тотальное. «*Генерирование идей – дело важное. Но еще важнее искусство их отбрасывания. Не следует забывать, что социальное пространство – это не вся реальность*», – предупреждает Булатов. То же требование сохранять феноменологическую бдительность при столк новении с риторикой общих мест прочитывается в картине «Улица Красикова» (1972).

Булатов понимает, что «*в России проблема сосуществования изображения и слова – не простой вопрос, поскольку и в самом деле это не очень разработанная сторона дела… Для меня*, – говорит он, – *изобразительные и литературные моменты выстраиваются в некой пространственной системе. Они не слипаются в ком, а всегда соответствуют своему месту, своей иерархии в сознании или, вернее, в пространстве сознания. Вот, скажем, буква занимает одно место в пространстве, а изображение – другое. Мне кажется, их пространственная связь и в нашем сознании обусловлена точно такими же причинами. Сознание – пространственно*». Булатов согласен с Лессингом, считавшим, что вербальность и изобразительность трудно примирить между собой, поскольку первая имеет отношение к пространству, тогда как вторая (по мнению Лессинга) «олицетворяет» время. «*То, что я делаю, как раз демонстрирует возможность неслипания двух этих вещей: картины всегда строятся так, чтобы их развести. Даже когда они как бы специально путаются между собой, то они на самом деле противостоят друг другу*».

По словам Булатова, на него когда-то произвели сильное впечатление железнодорожные знаки, плакаты. «Это была проблема выработки языка, – поясняет он, – учитывая, что тут нельзя было прибегнуть к помощи какого бы то ни было высокого искусства, потому что каждый классический образец предлагал свой способ, свой метод, свой штамп, который, в сущности, никак не годился для нашей ситуации. А вот железнодорожные плакаты… Мне казалось, что в них было что-то очень точное, что-то адекватно выражающее нашу жизнь. Во-первых, благодаря своей безликости и даже бюрократичности. С другой стороны, эти плакаты предупреждали о действительной, реальной опасности в отличие от официального искусства, которое тоже было

бюрократическим, хотя и пыталось выглядеть как личностное, в чем его слабость. А у плакатов не было подобных претензий. Это была честная ситуация. Официальное искусство всегда врало о нашей жизни. Если оно сообщало о какой-то опасности, то это была опасность абстрактная или несуществующая. Какая-нибудь борьба за мир или за сокращение вооружений и т. п. А та наличная опасность, которая нас подстерегала в повседневной жизни, наоборот, как бы всячески маскировалась, ее пытались убрать и заретушировать. В плакатах же говорилось об очень реальной, конкретной угрозе, и в этом была какая-то гуманность. И вместе с тем – бюрократическое безразличие, приобретаемое плакатами в результате огромного количества редакций, цензур. И вот это соединение безразличной, безликой формы с катастрофичностью содержания плаката создавало, как мне казалось, какое-то поле напряжения. Причем важную роль играло слово, например „Осторожно!“ или „Опасно!“ И это работало».

«*Идеология*, по мнению Булатова, *антипод искусства. Искусство должно не сосуществовать с идеологией, а работать с ней как с материалом. Именно в этом есть освобождение искусства от идеологии. Взять, к примеру, мою картину „Слава КПСС“ (1975). Тут не было случайности. Не было бравады, желания шокировать. Проблема состояла в том, чтобы нащупать нечто центральное, воспроизводящее идеологию во всей полноте*».

Когда на одной из выставок в галерее Филис Кайнд были выставлены работы, посвященные Нью-Йорку, то создалось впечатление, будто связанные с ним коды Булатовым не прочитаны. Великолепие пространственного решения даже как бы усиливало эффект райскости, беспроблемности и, в некотором смысле, туристичности авторской интерпретации. Особенно в соседстве с работами на советскую тему, где причастность автора к проблемам своей страны неминуемо чувствовалась каждым зрителем. На вопрос, согласен ли он с этим прочтением, Булатов ответил, что его «*первые „советские“ картины воспринимались почти всеми как прямая и однозначная апологетика советской идеологии. Сейчас об этом забыли, но тогда дело обстояло именно так. Поэтому, когда сейчас мои нью-йоркские картины воспринимаются как апологетика западной жизни, в которой я, кстати, действительно ничего не понимаю, я не огорчаюсь. Не расстраивает меня и обвинение в поверхностном взгляде восхищенного внешним великолепием города туриста, ничего не понявшего в проблемах этого города и поспешившего зафиксировать этот свой телячий восторг. Я действительно работаю с пошлостью сознания в разных ее проявлениях, и туристическая пошлость – то новое, чего я раньше не знал и чем*

теперь занимаюсь».

4.2

Эрик Булатов показывает эскизы своих работ Андрею Монастырскому во время его визита в Париж, 2000. Справа: Виктор Агамов-Тупицын.

Сразу после переезда в Париж в 1991 году Булатов начал осваивать (применительно к живописи) приемы коммерческого дизайна и технику рекламных плакатов – наподобие тех, что расклеивают в парижском метро[27]. Но, в отличие от современных дизайнеров, он делал это вручную: из десятков эскизов выбирался один, наиболее удачный, вариант. На эскизы уходил год, на написание картины три дня (см. ил. 4.2). Осенью 2010 года, когда в подземных переходах красовалась реклама российской выставки в Лувре («Русский контрапункт») с репродукцией картины Булатова «Свобода на баррикадах» (1989), ее автор, не так давно получивший французское подданство, вряд ли чувствовал себя «в своей тарелке». Пиррова победа? Да, конечно, однако любое достижение в современном искусстве (и не только в искусстве) иначе не назовешь.

Преимущество творческих людей (перед нетворческими) в том, что критика произведений искусства адресована не им самим, а индустрии культуры, использующей их произведения с целью «художественной» колонизации мира по образу и подобию вложенных в них средств. Наряду с Ильей Кабаковым, Виталием Комаром и Александром Меламидом, Андреем Монастырским (группа «КД») и Борисом Михайловым, Эрик Булатов – один из тех, кому удалось совершить парадигматический сдвиг, приведший к изменению наших представлений о том, что такое искусство и как оно соотносится с другими экзистенциальными практиками. Сказанное не означает, что эти художники – «самые лучшие» или что «не было ничего другого», тем более что речь идет о 25-летнем периоде с начала 1970-х до середины 1990-х годов. Но именно они сформировали виртуальную или реально существующую художественную среду – *the milieu*.

В середине 2000-х годов картины Булатова утратили былую негативность, превратившись в меланхолически отрешенные медитации на тему стихов Всеволода Некрасова[28]. Ретроспективная выставка работ художника открылась в ГТГ в сентябре 2006 года[29].

Москва, 1989, Нью-Йорк, 1991, Париж, 2010

Ссылки

23

См.: Виктор Тупицын. Глазное яблоко раздора. Москва: НЛО, 2006. С. 186.

24

Во всех трех случаях куратором была Маргарита Мастеркова-Тупицына.

25

7 декабря 1996 года Булатов написал письмо Маргарите и Виктору Тупицыным о том, что «*в каждой* [его] *картине присутствуют три различных характера света.*

I

1. *Свет, освещающий картину в качестве ПРЕДМЕТА. Этот свет, исходящий из пространства, в котором находимся мы и где висит картина. 2.Свет, изображенный на картине. Его может и не быть, но обычно он имеется в виду. 3.Собственный свет картины: источник света находится по ту сторону картины и как бы пропитывает краску, наполняя ее жизнью. Этот свет наиболее важен. Без него картина мертва.*

II

Реальный мир, в котором мы живем, устроен аналогично. И в нем присутствует собственный свет, источник которого находится по ту сторону предметного мира и, стало быть, больше него.

III

Непосредственного контакта с этим светом у нас нет, однако он возможен через искусство. Вероятно, есть и другие возможности (религия, например), но мне открыт путь только через искусство».

Эрик Булатов, 7.12.96.

26

Эти высказывания заимствованы из интервью с Булатовым. См.: В. Тупицын. *Другое* искусства. М.: Ad Marginem, 1997.

27

В статье «Об отношении Малевича к пространству» (журнал «А-Я», 1983) Булатов упрекает Малевича и других представителей русского авангарда в том, что они превратили искусство в утилитарный объект. Критика Булатова в адрес авангарда перекликается с позицией ахрровцев (АХРР). И это при том, что его собственные картины парижского периода напоминают рекламные плакаты и обложки книг, которые делали конструктивисты.

28

На протяжении ряда лет Маргарите и мне (В. А.-Т.) приходилось быть первыми зрителями новых (только что законченных) работ Булатова – сначала в Нью-Йорке, а потом в его парижской квартире.

29

Куратором выставки в ГТГ был Андрей Ерофеев, предложивший вернуть в сегодняшний лексикон эпитет «великий» (великий художник). Современное российское искусство, говорит он, нуждается в лидерах, и Булатов – самая подходящая фигура для того, чтобы заполнить эту вакансию. Когда российское руководство едет на встречу Большой восьмерки, то картины арт-лидера Булатова, по мнению Ерофеева, могут сопровождать лидера России в его контактах с западными лидерами. Неужели, действительно, альтернативное искусство – это «изнанка власти», которую можно перелицевать на имперский манер? См. также: Victor Tupitsyn. Eric Bulatov: A Retrospective. Art Forum, Fall 2006.

Олег Васильев: двадцать тысяч лье…

В Москве Олег Васильев и Эрик Булатов работали бок о бок. Полгода уходило на оформление книг для детей, другие полгода – на станковую живопись и рисунки. Эрик боготворил талант Олега, Олег восхищался прозрениями Эрика. Оба с детских (школьных) лет дружили с Ильей Кабаковым. Булатов и Кабаков больше не общаются. Олег, который провел последние годы жизни в Миннесоте, продолжал симпатизировать и тому и другому. Пока оба художника (Э.Б. и О.В.) жили в Москве, иностранные посетители интересовались в основном картинами Эрика. По словам Булатова, он каждый раз «героически» настаивал на том, чтобы визитеры взглянули на работы Васильева. Эрик рассказывал об этом пафосно, Олег стыдливо. «Неравный брак» растянулся на долгие годы и завершился, как это часто бывает, по инициативе жен (в 1990 году). Другой похожий пример – Комар и Меламид. Отношения между Ильей и Эриком закончились по той же причине. Теперь о них можно говорить как о «разведенной семейной паре», живущей порознь и одновременно «вместе». Я дружил с каждым из них, и многое знаю из первых рук. Но углубляться в это не стану, тем более что Андрей Монастырский (еще один друг – мой и Кабакова) всегда предостерегал меня от ламентаций по поводу склок на Дельфийском Парнасе. Особенно, когда они инспирированы женами художников. «Ты женщина, и этим ты права», – писал Валерий Брюсов в 1899 году. Но даже если не права, или права, но не этим, у нас нет оснований возлагать на женщину всю меру ответственности за ссоры между мужчинами. Переехав на Запад, многие представители сильного пола оказались настолько социально беспомощными, что слабому полу пришлось взвалить на себя не только бытовые проблемы, но и проблемы коммуникации с внешним миром. В женах художников проснулся материнский инстинкт, проявившийся в форме отстаивания интересов своих мужей. Каждая из них – воплощение диалектического принципа: муза и воительница в одном лице.

* * *

«Я не знаю, верю ли я в Бога». В такой форме, по мнению Ясперса, следует отвечать на вопрос «считаете ли вы себя атеистом?». Но что означает это *святое* незнание, если не желание всегда оставаться в преддверии веры – там, где

идиоматическое богоискательство не подотчетно шаблону, институциональному горизонту религиозного опыта…

Сказанное в равной мере касается визуального искусства и, в частности, живописи, апеллирующей к двум противоположным тенденциям. Первая основана на презумпции сводимости бытия к картине, на том, что ее становление информировано предыдущим опытом и что каждый новый этап либо отталкивается от предшествующего, либо надстраивает себя на этой основе. Вторая тенденция тяготеет к радикальному вытеснению накопленных знаний, стереотипов художественного мышления, профессиональных навыков и приемов. Блокирование шаблонов уменьшает опасность стагнации и способствует воспроизводству автономных эстетических практик в наиболее безнадежных регионах культуры. В психоанализе это святое беспамятство носит название *for clusion* («отвержение»).

Святое беспамятство – благодать, ниспосланная художнику, который, приступая к осуществлению очередного проекта, аннулирует инвентарный список приобретенных художественных рефлексов, апробированных в прошлом. Стремление периодически (если не ежедневно) «открывать» колесо связано с отношением к искусству как к «средству передвижения». Парадокс в том, что, перемещаясь в пространстве эстетики, мы, как правило, путешествуем стоя на месте. Не каждый способен выдержать этот марафон. Многие сходят с дистанции, и только единицы завершают маршрут. Олег Васильев – один из тех, кто делает это с захватывающим артистизмом. Всякий раз, когда он пишет картину, создается впечатление, что искусство умирает и рождается вновь. Фактически его приходится изобретать заново. Профессионал становится неофитом, после чего та же самая («нетелесная») трансформация осуществляется в обратном порядке. Происходит переопределение искусства, спасающее его от превращения в надгробие самому себе.

В беседе с Олегом Васильевым Маргарита Тупицына напомнила, что *«в одной из своих композиций он поместил статую Ленина спиной к зрителю, что [по ее мнению] интересно контрастирует с ранней работой Эрика Булатова „Улица Красикова“ (1976), где Ленин как бы победоносно шагает навстречу публике».* На вопрос, почему вождь отвернулся, Васильев ответил, что, отворачиваясь от чего-то одного, мы поворачиваемся к чему-то другому и что «*в общих чертах свои задачи в живописи [он] мог бы, пожалуй, определить следующим образом: „открыть“ картину и удержаться на краю, на границе пространства: пространства, где находится зритель, и пространства картины, белого и черного; установить коммуникацию этих разнородных пространств;*

поместить свой объект в пространство искусства и сохранить его доступным для узнавания, не дать ему превратиться в элементы конструкции, безликие блоки, из которых построена картина». Вот отрывок из разговора, записанного в Нью-Йорке в 1991 году:

В.А.-Т.: Каков смысл ауратических («спектральных») излучений в твоих картинах? Что это – эсхатологический дискурс или «белая магия»?

О.В.: В 1968 году я сделал пять картин, которые по сути дела явились итогом работы предшествующего десятилетия. В этих картинах я попытался показать характер пространственных возможностей и энергетику четырехугольника изобразительной поверхности холста. Я основывался на положениях теории пространства Владимира Андреевича Фаворского. Мне хотелось представить образ чистой картины, то есть картины без изображения – некий космос, активно взаимодействующую картину. Вертикаль, горизонталь и диагональ – линии, по которым распределяются потоки энергии и фиксируется глубина пространства. В центре образуется магический крест – средоточие всех сил, парадоксальное пересечение вертикали и горизонтали, по теории Фаворского не имеющее определенно зафиксированного в пространстве положения, т. е. пересечение конечного с бесконечным. Что касается цвета, то красный и синий указывают направление движения, а желтый, проходя сквозь пересечение красного и синего, дает сложный цвет, образуя «зону жизни». В результате этой серии работ сформировались три системы пространственной ситуации:

1. Пространство, двигающееся на зрителя; 2. Пространство, уходящее в глубину и 3. Пространство совмещенное (сложное пространство). Помещение реального объекта в картину вызывает его трансформацию под воздействием пространственной ситуации, так что от него может остаться лишь эфемерная, мерцающая, исчезающая пленка. В «Сломанном дереве» (1990) это возникает по краям картины, а в картине «Человек в круге» (1975) – в центре картины[30].

В 1968 году, переосмыслив наследие своих учителей – Фаворского и Роберта Фалька, Васильев концептуализирует живописное пространство путем внедрения в него структурирующих плоскостей, а также посредством нагнетания светового давления. Васильевские методы создания так называемых «высоких и глубоких пространств» порождают эффекты, напоминающие одновременно рентгеновские снимки и учебные пособия по спектральному анализу. Притом что в

картинах Васильева всегда о чем-то повествуется, их нарративность факультативна. Истинный сюжет этих работ – хождение по мукам визуальности. Ее осмысление резюмируется в работе «Огонек» (1980), где струящиеся из углов картины потоки «неречевого зрения» испепеляют оратора, находящегося в центре. В «Перспективе» (1983) сходный эффект достигается без вмешательства эмоций. В этой работе портрет лидера полузакрыт вторым таким же портретом меньшего размера, второй – третьим, третий – четвертым и так далее. В итоге изобразительный ряд сводится к точке. Поиски портретного сходства оказываются безрезультатными. «Узнавания» не происходит еще и из-за того, что на картине запечатлен не какой-то конкретный персонаж, с которым зрителю предстоит многократно идентифицироваться, а сам процесс многократных идентификаций.

Из этапных вещей художника, которые находятся в американских и западноевропейских коллекциях, пять картин под общим названием «Пространство – Поверхность» (1968), триптих «Прогулка» (1975), а также «Вороний Дирижер» (1988), «У походного костра» (1962–1996), «Ностальгия» (1998) (см. ил. 5.1), «Заброшенная дорога» (2001) и «Мы на войне» (2003). Понятно, что акцентация проблемы визуальности в стране, наводненной речевыми практиками, будь то коммунальная речь или язык власти, – классический пример донкихотства. Парадокс в том, что донкихотство – такой же «ускользающий посредник» (vanishing mediator), как и «принцип реальности» у Фрейда. Речь идет о безумии, без которого вменяемость пустой звук, и всякий раз, когда живописи удается вразумить литературу, она прибегает к услугам посредников, освоивших искусство сражений с ветряными мельницами.

Оценивая свою жизнь за границей, Васильев признавался, что продолжал то, над чем работал в Москве: *«Я приехал на Запад со своими проблемами, со своей программой. Впечатления от увиденного, от новой ситуации пока остаются на втором плане. Здесь, в Нью-Йорке, у меня есть возможность реализовать задуманное, не отвлекаясь на постороннюю работу»*.

5.1
Олег Васильев, «Ностальгия», 1995.

После переезда в Миннеаполис (в связи с болезнью жены) Васильев выставил в лондонской галерее Faggianato Fine Arts (2008–2009) серию картин, названия которых – «Затон», «Закат», «Погост», «Конечная остановка» – отражали состояние художника, смирившегося (под давлением обстоятельств) с конечностью бытия[31]. Олег умер в 2013 году. Ретроспективная выставка его работ прошла в ГТГ и в Русском музее (2004).

Ссылки

30
См. беседу с Олегом Васильевым в книге Виктора Тупицына «*Другое* искусства», М.: Ad Marginem, 1997. В письме от 28.3.2010 Васильев поясняет, что в работах 1968 года «фигура пространства помещена в картину как самостоятельная форма… Это еще не было рабочей конструкцией в чистом виде. Она появилась постфактум. В 1988 году был написан триптих „Вертикаль“, „Горизонталь“ и „Крест“, хотя в 1971 году я уже имел рисунки этих пространств и работал с ними».

Мартин Хайдеггер отождествлял «бытие» с художественным творчеством, продолжительность которого лимитирована сроком жизни художника.

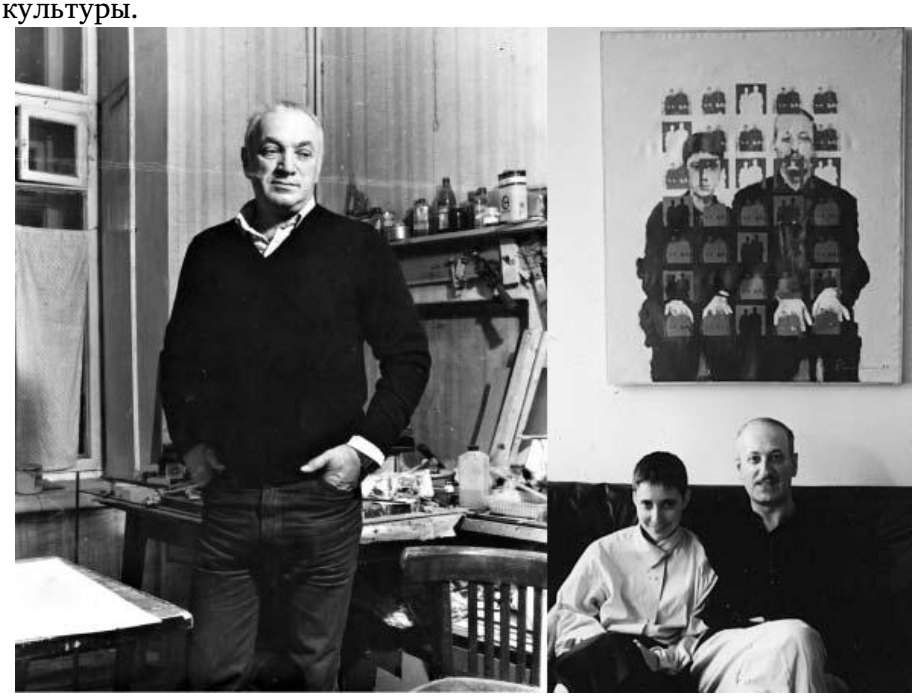
Эдуард Гороховский

В 1988 году Эдуард Гороховский написал картину под названием «2488 портретов Ленина». При ближайшем рассмотрении оказывалось, что из этих трафаретных портретов был составлен портрет Сталина. Эффект «символического воплощения» (symbolic embodiment) возникал без нажима, без давления на зрителя, которому предлагалось проделать эту процедуру в своем сознании. На примере «2488 портретов Ленина» Гороховский убедительно продемонстрировал то, что можно назвать эйдосом советской культуры. Тот факт, что «Джоконду» нельзя (?) составить из портретов Ленина, говорит о том, что эйдос Ренессанса отличается от советского эйдоса. Приведу еще один пример из той же «оперы», но осуществленный Гороховским в другой технике. Так, в картине 1989 года шесть ленинских образов проступают сквозь образ Сталина, как бы всплывая со дна репрезентации на поверхность. Благодаря этому приему скрытая работа механизмов идентификации обретает наглядность. Несколько иная идея использована Эль Лисицким в фотомонтаже «Ленин» (1930) и Ксанти в плакате «Муссолини» (1934). В каждом из этих изображений политическое причудливо сочетается с телес ным: народные массы оказываются вписанными в тело главы государства или принимают навязанную им телесную форму.

Гороховский – один из пионеров использования фотографической образности в современной российской графике и живописи. Применяя технику шелкографии, он обустраивал вчера в сегодня, заимствуя ностальгическую иконографию из архива персональной и коллективной памяти. Эти полузабытые фотообразы то и дело всплывают в его работах, регистрируя биение пульса живой истории. В каждом из таких случаев мы имеем дело с альтернативной фактографией, с апокрифом, проступающим из-под грима официальной мифологии. Гарольд Блюм (Harold Bloom) называл это «творческим инопрочтением» тех версий архива, которые нам навязываются сильными мира сего. Переиначивая мир на холсте или на листе бумаги, художник бессознательно (а порой и сознательно) противопоставляет авторский коллаж авторитарному. Разумеется, проводить параллель между художественным и социальным экспериментами, между коллажем на бумаге и коллажем на карте мира – неправомерно. Сталина нельзя отождествлять с Малевичем. Каждый, кто на этом настаивает, способствует упразднению значимых различий во имя банальной абстракции.

Зная, что памяти свойственно «улучшать» прошлое, фотографы (такие, как Борис Михайлов) стараются запечатлеть мир достаточно неприглядным, чтобы наши попытки его приукрасить ограничивались возможностью всего лишь сбалансировать этот образ без утраты правдоподобия. Что касается Гороховского, то в его рисунках и живописи, сделанных с «оглядкой» на фотографию, происходит нечто обратное. Он как бы изначально смотрит на настоящее глазами будущего. В его работах сталкиваются две стихии – непосредственный (актуальный) опыт и отсроченный ностальгический эпос, в рамках которого новое поколение воспринимает своих предшественников (см. ил. 6.1).

Несмотря на крушение советского строя, многие из нас продолжают – подобно Гороховскому – мучительно вглядываться в его прошлое в попытке подвергнуть его «рентгеновскому» просвечиванию. Официальная культура годами убеждала зрителя в тотальной прозрачности мира, в невозможности скрыться от всевидящего ока власти. В ответ оппозиционные художники (соц-артисты и др.) демонстрировали сходную мощь проницательности в отношении своих оппонентов. И хотя в контексте 1960-х, 1970-х и 1980-х годов значение такого «сквозного зрения» трудно переоценить, нельзя не признать сходства оппозиционной оптики с оптикой доминантной культуры.



6.1

Эдуард Гороховский в своей мастерской. Москва, 1980-е. Справа: Маргарита Мастеркова-Тупицына и Виктор Агамов-Тупицын под картиной Гороховского, 1989. Фото художника.

Поэтому катапультирование Гороховского из сферы тотальной прозрачности в зону хаоса – не каприз, а нравственное решение.

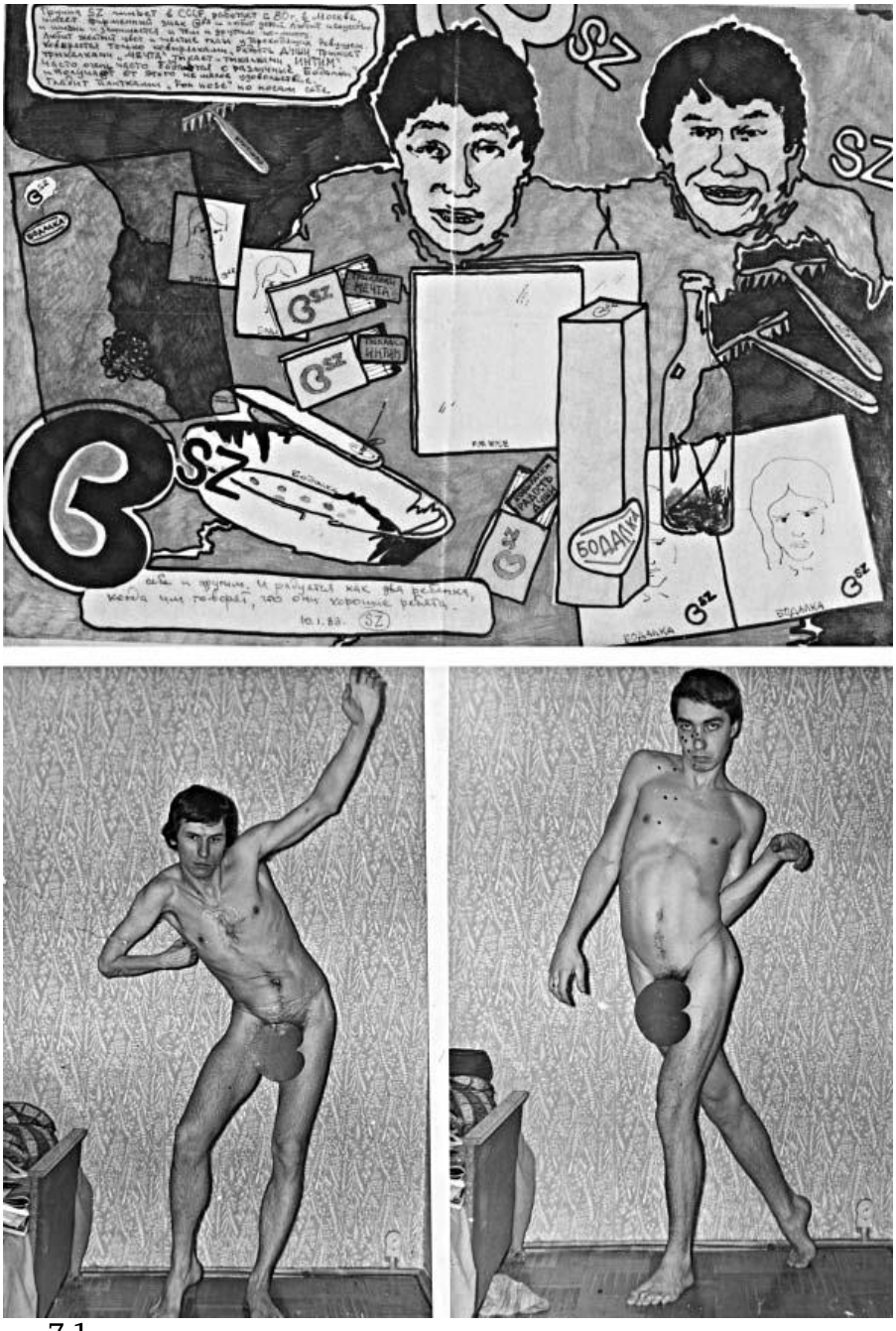
Говоря о хаосе 1990-х годов, я имею в виду работу, где наблюдатель (женского пола) сидит на стуле, обозревая хаос, обуревающий другие стулья, не подчиненные императиву сидения. Другая композиция демонстрирует еще более динамичный хаос: люди с лозунгами, прокламациями и зонтиками составляют некий ансамбль. Применительно к этой композиции текст, призывающий «активно бороться против антинародного движения», работает как описание убийства, предложенное Питиримом Сорокиным: «объект А направляется в сторону объекта Б, после чего объект Б падает, тогда как объект А продолжает двигаться». С одной стороны, перформативный сюжет происшествия исключает эмоциональное восприятие. С другой стороны, создается вакуум, вопиющий о том, чтобы его немедленно заполнили океаном эмоций.

Как это часто бывает, работы Гороховского «заезжают» на территорию политики и социальной жизни. На одной из них идиотический генерал наблюдает за движением идиотических танков, стреляющих в небо, чтобы Господь Бог обратил на них внимание. Фразы «Социальное ослепление» и «Гарантии отменяются» вкупе с поверженными человеческими фигурами напоминают о событиях 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке. С той же темой соотносится еще один изобразительный ряд – группа вооруженных солдат, разделенная (по горизонтали) сочетанием из двух слов: «свобода передвижения».

«Как любой приличный человек, хорошо смотрелся он в прицеле» – это мнение Сергея Чудакова о Пушкине в равной мере относится к друзьям Гороховского (Чуйков, Кабаков), запечатленным в его картине «Полевой бинокль» (2002). Любопытны также работы конца 1980-х – начала 1990-х годов, несущие на себе выцветшую печать *социального* с преобладанием зеленовато-коричневого, кладбищенского колорита – как будто их только что вынули из могилы. Вообще говоря, метаморфозы пигментации всегда соответствуют в живописи Гороховского той временной дистанции, которая отделяет его от изображаемого им события. Речь идет о картинах «Коммунистический субботник» (1996), «Контора» (1996), «Заседание парткома» (1997) и т. д. Как в этих, так и в других вещах (более персонального характера)

отчуждение и ностальгия проступают сквозь поверхность холста то в образе сонных мух («Пора мыть окна», 2002), то в виде цветовых разводов – пятен на обоях или на страницах старых газет («Лексикон», 2001; «Диалог», 2003).

Выставка Эдуарда Гороховского «Черный прямоугольник» состоялась в ГЦСИ (2003) за год до смерти художника. В 2007 году его работы были представлены в московском музее актуального искусства «ART4.RU». Название экспозиции: «Портрет художника».

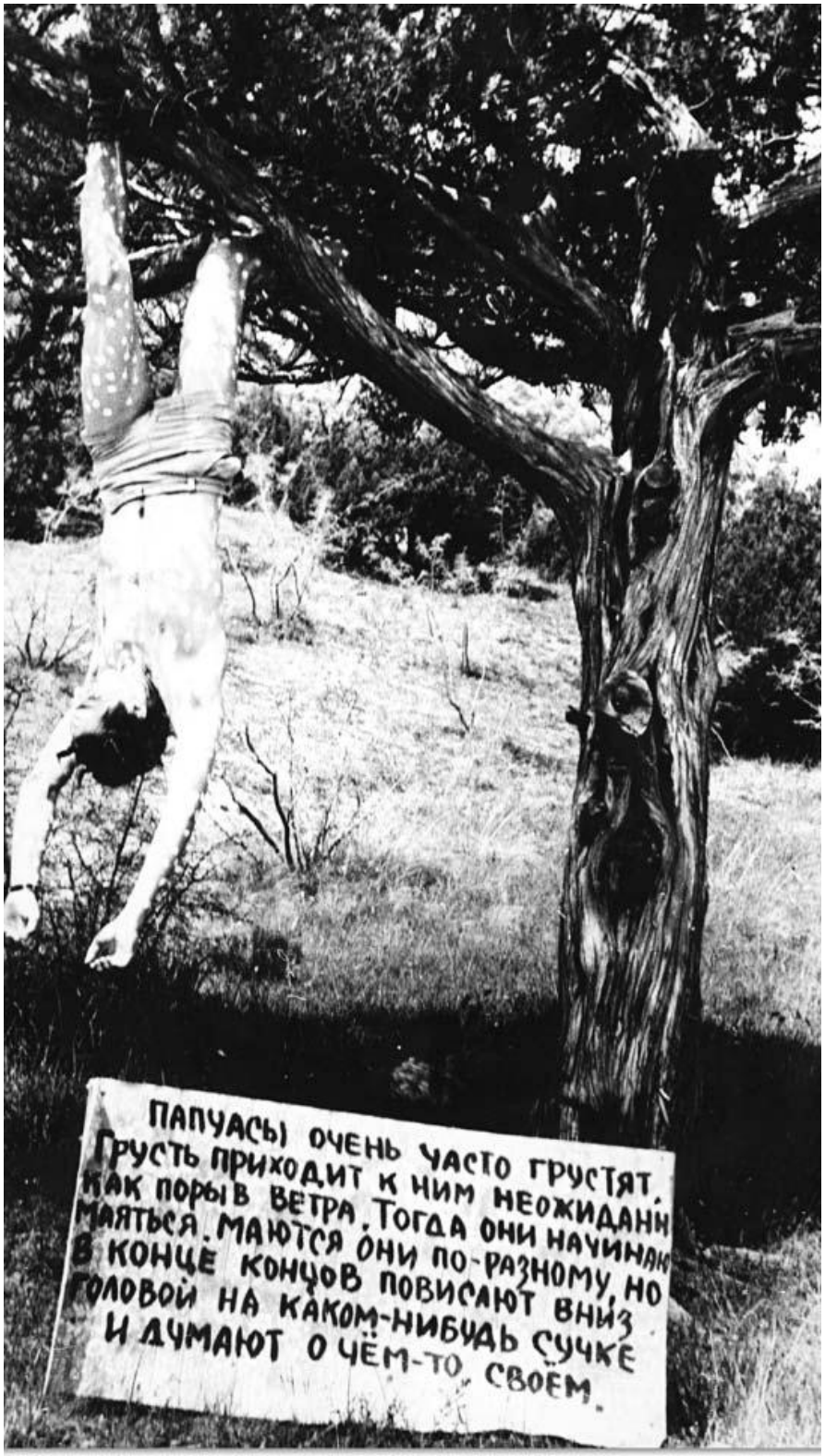


7.1
Группа «СЗ» (Виктор Скерсис и Вадим Захаров), 1982–1983.

Вадим Захаров, Виктор Скерсис, Юрий Альберт и другие

Захаров родился в Душанбе в 1959 году. «*То, что я занимаюсь искусством, является для меня самым главным в искусстве*», – это представление о самом себе, озвученное художником в начале 1980-х годов, вполне гармонирует с его сегодняшней «я-презентацией»[32]. «*У искусства свои законы, и моя задача – следовать им или нет. Если более конкретно, то в настоящий момент, в искусстве, мне важны: сам процесс развития искусства, методы работы, художественная среда, взаимосвязь и структура работ, соавторство*». Сейчас это высказывание кажется особенно значимым – учитывая, что за последние 30 лет Захаров не отклонился от намеченного им курса, и в этом смысле его можно считать хранителем ортодоксии, на которой покоится московский концептуальный проект[33].

Захаров сотрудничал с Виктором Скерсисом (группа «СЗ») (см. ил. 7.1), с Игорем Лутцем и Надеждой Столповской, а в последние годы – с Андреем Монастырским и Юрием Лейдерманом (группа «Капитон») (см. ил. 7.2). «Курсы самообороны от вещей» были осуществлены коллективом «СЗ» в период с 1981 по 1982 г. В описательном тексте авторы спрашивают/отвечают: «*Что вы будете делать, если на вас движется разгневанный телевизор? Сядете и закроете голову руками или убежите? Неправильно! Следует сделать выпад вилкой в сторону хулиганствующего предмета. Это его образумит*». Инфантилизм – отличительная черта этих работ. Визуальные образы подразделялись в них на «бодалки», «тыкалки», «ковырялки». Согласно «СЗ», «„*бодалки“ (предметы для бодания) приспособлены для горизонтального и вертикального применения – детские, мужские и женские, для людей и для вещей*». В числе индивидуальных перформансов Захарова «Слоники» (1981), «Папуасы» (1982) (см. ил.7.2), «Колодец» (1982), «Надписи на руке», также известные под названием «Я приобрел врагов» (1982), «Пиратство» (1983).


ПАПУАСЫ ОЧЕНЬ ЧАСТО ГРУСТЯТ.
ГРУСТЬ ПРИХОДИТ К НИМ НЕОЖИДАНН
КАК ПОРЫВ ВЕТРА. ТОГДА ОНИ НАЧИНАК
МАЯТЬСЯ. МАЮТСЯ ОНИ ПО-РАЗНОМУ, НО
В КОНЦЕ КОНЦОВ ПОВИСАЮТ ВНИЗ
ГОЛОВОЙ НА КАКОМ-НИБУДЬ СУЧКЕ
И ДУМАЮТ О ЧЁМ-ТО СВОЁМ.

7.2

Слева: Вадим Захаров, «Папуасы», 1983. Справа: Захаров в акции «КД» «Три мегафона для Капитона», 2008.

Захаров был активным участником движения апт-арт, а после его разгона перебрался (вместе с другими апт-артистами) в заброшенное здание в Фурманном переулке. В 1987 году в беседе с художниками Фурманного переулка[34] я спросил, существуют ли противоречия внутри таких объединений, как «Эрмитаж» или «Клуб авангардистов». Первым отреагировал Свен Гундлах, заявив, что «*не хотел бы, в отличие от Вадима Захарова, иметь персональные выставки в обществе „Эрмитаж“. Групповые, хотя и компромисс, еще куда ни шло*».

В.З.: А я считаю, что деятельность «Клавы» («Клуба авангардистов») ни к чему хорошему не приведет.

С.Г.: Но тогда какого черта ты потратил столько сил и здоровья, чтобы сделать неудачную экспозицию в «Эрмитаже» вместо того, чтобы продолжать выставляться в «Клубе авангардистов», который – в отличие от «Эрмитажа» – сформировался не как искусственная ситуация, а как констатация реально сложившейся общности художников, много лет разделявших взгляды и судьбы?

Ю.А.: Во времена апт-арта все толкали друг друга вперед, а теперь стараются отбросить назад. Вчерашние коллеги стали балластом на пути к карьере.

В.З.: Дело в том, что три года назад нас было всего тридцать человек на весь Советский Союз. Теперь положение изменилось коренным образом: пришло время соблазна. Появилась масса новых имен, скоропостижных карьер, людей совершенно иной формации. Волков, к примеру, а до него «Детский сад» и т. п. То есть сейчас рождается нормальная художественная ситуация, к которой нелегко приспособиться. Иначе говоря, настала эра конкуренции. Пора повзрослеть. А вместо этого мы, как и прежде, собираемся, болтаем и ни о чем не можем договориться. Болтовня – все, на что мы способны.

Ю.А.: Даже если все мы переругаемся как люди, наши работы все равно сохранят печать общности.

В.З.: Не говорите мне про общность. Я уже на ней обжегся.

Ю.А.(*обращаясь к В. А.-Т. и М. М.-Т.*): Знаете, было бы ошибкой считать эту беседу репрезентативной в том смысле, что если бы вы пришли завтра и задали те же самые вопросы, то мы наверняка отвечали бы совсем иначе.

В.А.-Т.: Получается, что вопросы всегда одни и те же, «вечные», тогда как ответы могут (или должны) меняться. Eine kleine Nachtmetaphysik…

Ю.А.: Но от этого сказанное не теряет своей правоты. Взять, к примеру, наше искусство: по существу, оно вполне укладывается в круг явлений, квалифицируемых как художественная болтовня. И это то, в чем нам нет равных.

Слово «апт-арт», промелькнувшее в споре между художниками, – это серия квартирных выставок в Москве в 1982–1983 годах. Хотя квартирные и студийные показы работ случались и прежде, выставляться под эгидой апт-арта стало стилем, а не просто «осознанной необходимостью», как это было в 1960-х и 1970-х годах. Одним из новшеств, привнесенных апт-артом в московский арт-мир, было эстетическое взаимопонимание, наличие не только нравственной (как у шестидесятников и семидесятников), но и творческой общности.

Апт-арт можно сравнить с американским нью-вэйвом, возникшим как реакция на стерильность концептуализма, т. е. как следствие «голода» художников в отношении осязаемых форм, что в свою очередь привело к обновлению художественной среды, к выходу на подмостки нового поколения творчески озабоченных людей. Первая выставка была организована на квартире Никиты Алексеева в октябре 1982 года[35]. Смерть апт-арта (1984) была насильственной. Нескольким художникам пришлось отслужить в армии, куда их забрали с целью «перевоспитания». Однако движение сумело избежать дезинтеграции, возродившись в период гласности в виде мастерских в Фурманном и (позднее) в Трехпрядном переулках.

Различия между концептуалистами («отцы») и аптартистами («дети») сформулированы в диалоге Монастырского и Паниткова о 1970-х годах в 10-м томе «Поездок за город», где говорится о «дурной энергии» группы «Мухомор» и об «отступлении от метафизики в сторону профанации» и «капустника»[36]. Сходство в том, что и те и другие разрабатывали «проблему персонажа»[37]. У медгерменевтов это шахматист Алехин, у Елагиной и Макаревича – Лепешинская и Новикова-Вашенцева, а также Буратино (в юности и в зрелом возрасте), у Юрия Альберта – художник «карандаш», у Вадима Захарова – мадам Шлюз, у Константина Звездочетова – вампир Ильич из серии «Пердо», у Георгия Кизевальтера – Вася и т. п. В 1984 году Кизевальтер сделал так называемый «зонтичный» альбом, составленный из фотографий московских альтернативных художников. Каждый из позировавших, будь то на улице или в помещении, заснят с зонтиком, присутствие которого наводит на ассоциацию с Джойсом, вернее, с его фразой в «Поминках по Финнегану»: «Любишь меня, люби мой зонтик».

Наиболее радикальным решением проблемы отцов и детей служит фотосерия Захарова «Я приобрел врагов» (1982). На каждой из фотографий Захаров запечатлен с протянутой вперед ладонью. На ней написаны такие фразы, как: «Штейнберг, вы же припудренный Малевич», «Булатов, вы блефуете: сейчас это опасно» или «В Кабакове и Янкилевском есть что-то волчье». Наряду с Захаровым, интересные работы делали участники группы «Мухомор», а также Андрей Филиппов. Его «Ветхий Завет» (1989) и «Тайная Вечеря» (1989) выставлялись на выставке «Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism» в Бостонском институте современного искусства (1990).

На выставке «Приватизация» (München, Künstlerwerkstatt Lotringer Strasse, 1995) длинный ряд «писем Ван Гога»,

предназначенных для «чтения на ощупь», был протянут Альбертом по стенам отведенной ему комнаты (см. ил. 7.3). Если «чтение на ощупь» – способ тактильного присвоения символических ценностей, то в этом контексте можно интерпретировать и картину Альберта «Я не Джаспер Джонс» (1981), написанную в стиле Джаспера Джонса. Работа замечательна тем, что она предвосхитила «искусство апроприации» (вошедшее в моду на Западе в середине 1980-х годов). Ощупывание предметов в темноте беспамятства перекликается с идеей «ласки и прикосновения» у Левинаса[38], прикосновения к небытию – к смерти, наводящей «уют» в доме бытия. Этот эскапистский и меланхолический «рай в носовом платке», загробный мир в миниатюре (на рисовом зерне), предусматривает упразднение негативности, что, собственно, и случилось впоследствии с художниками концептуальной школы. Тем более что иконоборческий жест никогда не был популярен среди учредителей московского концептуализма, в чем его отличие от соц-арта.

7.3

Юрий Альберт, инсталляция «Автопортрет с закрытыми глазами» на выставке «Kraftemessen», Kunstlerwerkstadt Lotringer Strasse, Мюнхен, 1995. Выставка была организована Харлампием Орошаковым.

Негативность негативности рознь, и обмен мнениями между мной и Монастырским (А.М.) по поводу выставочных событий в Москве (2008) – лишнее тому подтверждение.

А.М.: Недавно прошла выставка Захарова в Джи-эм-джи. Посылаю фото. У Вадика представлена некая борьба между сакральным (православным, католическим) и секулярным (протестантизм русского авангарда в виде красных клиньев, вбитых в иконные троны).

В.А.-Т.: Помню странное впечатление, произведенное его бюрократическими папками на выставке «Россия!» в музее Гуггенхайма. Ассоциации с Кафкой и Борхесом проясняют

ситуацию, но этого недостаточно. Вадик, вообще говоря, прекрасный перформансист. У него всегда получались необычайно живые, убедительные работы в жанре видеои фотоакций. Достаточно вспомнить его «пиратскую» серию («Пиратство – это то, что сейчас нужно!», 1982), борьбу сумо, стеклянный кабинет Адорно во Франкфурте и т. д. У Дэмиана Херста в роли Адорно выступала тигровая акула. Ты, конечно, со мной не согласишься из этических соображений. Друзья – священные коровы. Му-у-у-у-у…

Захаров участвовал в групповой выставке «Русский контрапункт», открывшейся в Лувре в октябре 2010 год[39]. Там же состоялся симпозиум, на котором (помимо меня) выступали Илья и Эмилия Кабаковы, Маргарита Мастеркова-Тупицына, Вадим Захаров и Юрий Лейдерман. Будучи модератором, я должен был заранее составить вопросы и поделиться впечатлениями об увиденном. Цейтнот не позволил прокомментировать акцию Лейдермана («Geopoetics») в нижней части музея, где девушки в национальных нарядах рубили капусту с большой пользой для себя и других. *Если это деконструкция, то есть два варианта: либо она предназначена для домашнего пользования, либо ее мишень – расхожий образ России, укорененный в сознании Запада. В первом случае контекст не прочитывается: западная аудитория в него не «врубается». Во втором случае она (эта аудитория) воспринимает его на свой лад – как подтверждение своих представлений о том, что такое «культурный досуг» в странах Восточной Европы. Деконструкция не срабатывает, и та доза негативности, которая в ней заложена, перерабатывается в позитив – в жест аффирмации. Либо автор забыл, что деконструкция – контекстуальное мероприятие, либо он решил приобщить нас к мазохистской традиции à la russe, и если это так, то я его хорошо понимаю.*

Под занавес удалось задать только один вопрос, отсылавший к тем временам, когда Захаров являлся нам в образе Кельнского пастора. *Участь пастора – принимать исповедь. Но с недавних пор пастор сам стал исповедоваться. Причем в никуда. Неужели этот исповедальный галлюциноз и есть его новая идентичность? Что, впрочем, одно и то же, т. к. любая идентичность – галлюциноз. Конфессия неуместна там, где она не востребована. Или только там она и уместна?*

Парадокс в том, что вопросы и комментарии становятся теперь чуть ли не главным жанром, и не только для пишущих об искусстве, но и для тех, кто его практикует. Не потому ли, что поминки по искусству и его проводы в мир иной постепенно

превращаются в новый художественный стиль? Отсюда потребность в скорбных напутствиях и недоуменно-вопросительных фразах. Вопрошание – удел философии, а значит, пришло время философски мыслящих художников, для которых конец искусства[40] есть нечто «уже всегда предположенное» и, стало быть, перманентно восполняемое бесконечными переживаниями по этому поводу, что, в сущности, и есть искусство.

Ссылки

32

«Я-презентация» – термин Эдмунда Гуссерля.

33

Московский концептуальный проект (МКП) – неформальная корпорация, занимавшаяся в прежние (советские) времена производством имматериальных ценностей. Если Монастырский – диджей этого проекта, то Захаров – его архивариус. Энтузиазм, связанный с хранением архивного материала, – повод для восхищения (помимо тех случаев, когда библиографические данные сортируются по принципу «наш человек или не наш»).

34

В беседе, которая состоялась в Москве в 1987 году, принимали участие Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Вадим Захаров, Юрий Альберт, Владимир и Сергей Мироненко, Виктор и Маргарита Тупицыны. Полный текст напечатан по-английски в журнале «Flash Art», № 142, 1988.

35

В выставке участвовали В. Захаров и В. Скерсис (группа «СЗ»), группа «Мухомор» (С. Гундлах, С. и В. Мироненко, А. Каменский и К. Звездочетов), Н. Абалакова и А. Жигалов (группа «Тотарт»), Н. Алексеев, С. Ануфриев, М. Рошаль и др. После того как власти наложили запрет на проведение художественных мероприятий в помещении Алексеева (1983), аптартисты устроили две выставки под открытым небом: «Апт-арт на пленэре» (май 1983) и «Апт-арт за забором» (сентябрь 1983).

36

История современной культуры не обязательно состоит из одних только «парадигматических» личностей, проглотивших аршин. Если вспомнить, каким было московское искусство в конце 1970-х и в начале 1980-х годов, то заслуга «мухоморов» и других молодых художников (применительно к контексту тех лет) не ограничивалась ослаблением прессинга, исходившего от

апологетов чистого искусства, ритуального по форме и мистического по содержанию. Наверняка есть художники, чья деятельность легче поддается музеификации, но именно благодаря «мухоморам», Филиппову, Захарову, Альберту, Перцам и их сверстникам обозначилась возможность трансгрессии, хотя сами они никаких таких целей, естественно, не преследовали. «Мухоморы» – Юрьев день искусства, и тот факт, что они не знали, кто им препоручил эту миссию, не отменяет их значимости.

37

Еще один момент сходства – интерес к перформансу. Скорее всего, под влиянием группы «КД». Однако общим был только формат; в остальном пересечений не наблюдалось.

38

Эммануэль Левинас – французский философ.

39

На выставке «Русский контрапункт» запомнилось видео Дмитрия Гутова – аллегория современной России (и ее искусства).

40

«The End» («Конец») – название инсталляции Захарова в Лувре (октябрь 2010).

Илья Кабаков

В середине 1990-х годов Илья Кабаков жил в Трайбеке (Tribeca, New York). Однажды утром ему позвонил человек, сообщивший, что привез из России его старые рисунки, чтобы выяснить, подлинные они или нет. Приезжий предложил встретиться на улице, и Кабаков как-то машинально, не подумав, согласился на этот гамбит. По странному стечению обстоятельств свидание состоялось возле нашего дома, и я, сам того не желая, оказался зрителем «немого кино» – немого, потому что невозможность разобрать слова на расстоянии с избытком компенсировалась жестами. Кабаков потом подробно описывал все нюансы встречи, и мне теперь уже трудно отделить эту фонограмму от действий, которые я наблюдал в незвуковом варианте.

Так вот, явившись на место встречи, Илья обнаружил там иллюстрацию к стихам Хлебникова – «чудовище… с ужасным задом» и папкой в руках.

– *Ну что, художник, признавайся – твои работы*?
– *Н-е-е-т*, – проблеял испуганный Кабаков.
– *Как не твои? А чьи*?
– *Не зн-а-а-ю*.
– *Тогда подпиши рисунки*!
– *Н-е-е-т*.
– *Выходит, я зря сюда прилетел? А кто проезд будет оплачивать*?
– *Не зн-а-а-ю*.

С этими словами Кабаков рысцой поскакал прочь от визитера. Стоя у окна, я видел, как тот сделал несколько прыжков в попытке догнать беглеца, но, заметив полицейскую машину, махнул рукой и побрел прочь. Жаль, что он унес с собой папку с рисунками, поскольку без них достоверность случившегося вызывает сомнение. Описание событий не проясняет, а скорее запутывает ситуацию. Каждое такое повествование, подменяющее собой вещественные доказательства, само нуждается в атрибуции. Это тот самый случай, когда отсутствие улик оборачивается отсутствием алиби. Непонятно, что лучше – фактографический нонсенс или эпистемологическая катастрофа, в результате которой одна неподлинность поглощает другую. Впрочем, это уже не Кабаков, а моя реакция на его рассказ[41].

Случай в Трайбеке надоумил меня написать текст о встречах,

прерываемых жизнью, и о жизни, прерываемой встречами. К счастью, я этого не сделал. Спустя несколько лет у меня завязалось знакомство с симпатичной пожилой парой. Мы ехали в одном поезде. Оба пассажира выходили на каждой станции, что-то делали на перроне и возвращались обратно навеселе. Оказалось, что мои попутчики заблаговременно планируют рандеву с друзьями и родственниками, пассажирами других (встречных?) поездов. Во время стоянки они возобновляют или налаживают отношения, пьют и закусывают, обмениваются информацией о состоянии здоровья и детях, после чего прощаются и не видят друг друга по нескольку лет. Их рассказ придал новый смысл названию этой книги – «Круг общения».

* * *

В июне 1994 года немецкий журнал «Фокус» («Focus», № 24) опубликовал вердикт, вынесенный судом из шести критиков и извещавший читателя, что победа в конкурсе на звание «лучшего художника года» одержана Ильей Кабаковым. В октябре 1994 года в галерее Барбары Глэдстоун в Нью-Йорке была показана видеолента Розмари Трокель «Continental Divide». В пятнадцатиминутном перформансе, высмеивавшем июньский «Kunst-Prospect» «Фокуса», Трокель пыталась вырвать из собственных уст ответ на вопрос «Кто является лучшим художником?». Мучительное перечисление имен завершилось выбором Кабакова; «Я проиграла», – призналась Трокель. По ее мнению, победил «иерархический принцип», доминирующий в бюрократических структурах, политике и спорте.

Илья Кабаков – один из тех, чья значимость не вызывает сомнений. На Западе он настолько преуспел, что для восхищенной констатации его достижений не нужен никакой «ранг-лист». Впрочем, вездесущность художника на подмостках европейской и, в меньшей степени, американской визуальной культуры повышает его уязвимость: успешная карьера в искусстве немыслима без амортизации рынка. Речь идет о «возмездии» за повышенное внимание, которого властители дум удостаиваются на гребне своей популярности. Популярность Кабакова не исчерпывается комплиментами из уст почитателей: он заслужил ее тем, что уравнял в правах возвышенное и обыденное, придав коммунальному прозябанию экзистенциальный статус. Будучи «летописцем советской жизни», Кабаков с равным интересом относился ко всем ее проявлениям, включая «вынос помойного ведра», «бормотание Марьи Ивановны» или «высказывания

знатока духовных видений». Созданная им метафизика «общих мест» – одно из главных достижений московской концептуальной школы (см. ил. 8.1).

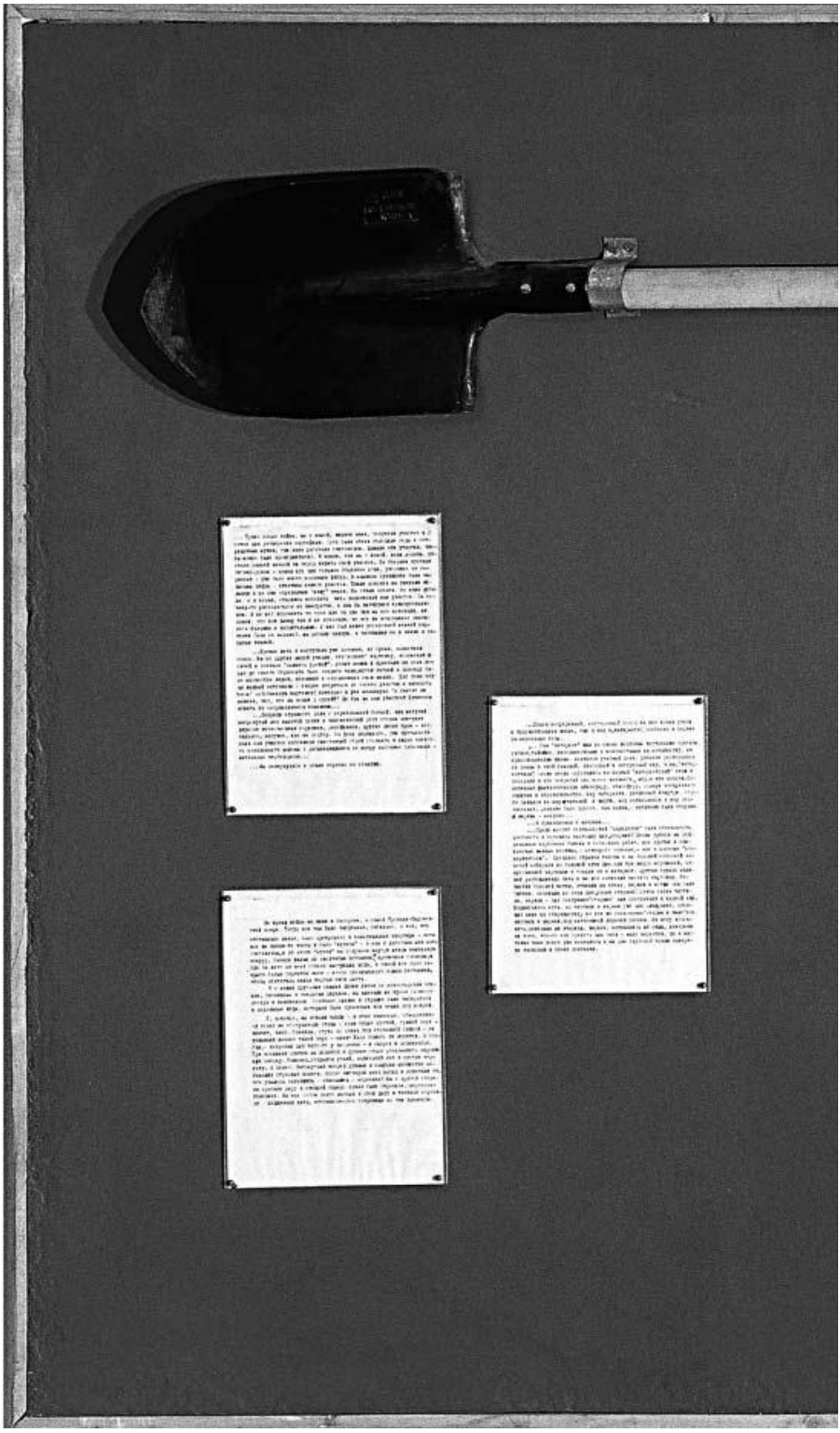
В России, где зрение воспринимают на слух, передавая его из уст в уста как благую весть или предупреждение об опасности, универсальность художника не ограничивается умением вслушиваться в увиденное или всматриваться в произнесенное. Не менее важная составляющая – универсальность зрителя, тем более что кабаковские альбомы и инсталляции – это минные поля, начиненные речевым тротилом и детонирующие в момент контакта. Коммуналка – центральная тема художника, точно так же, как ночлежка – центральная тема пьесы Максима Горького «На дне».

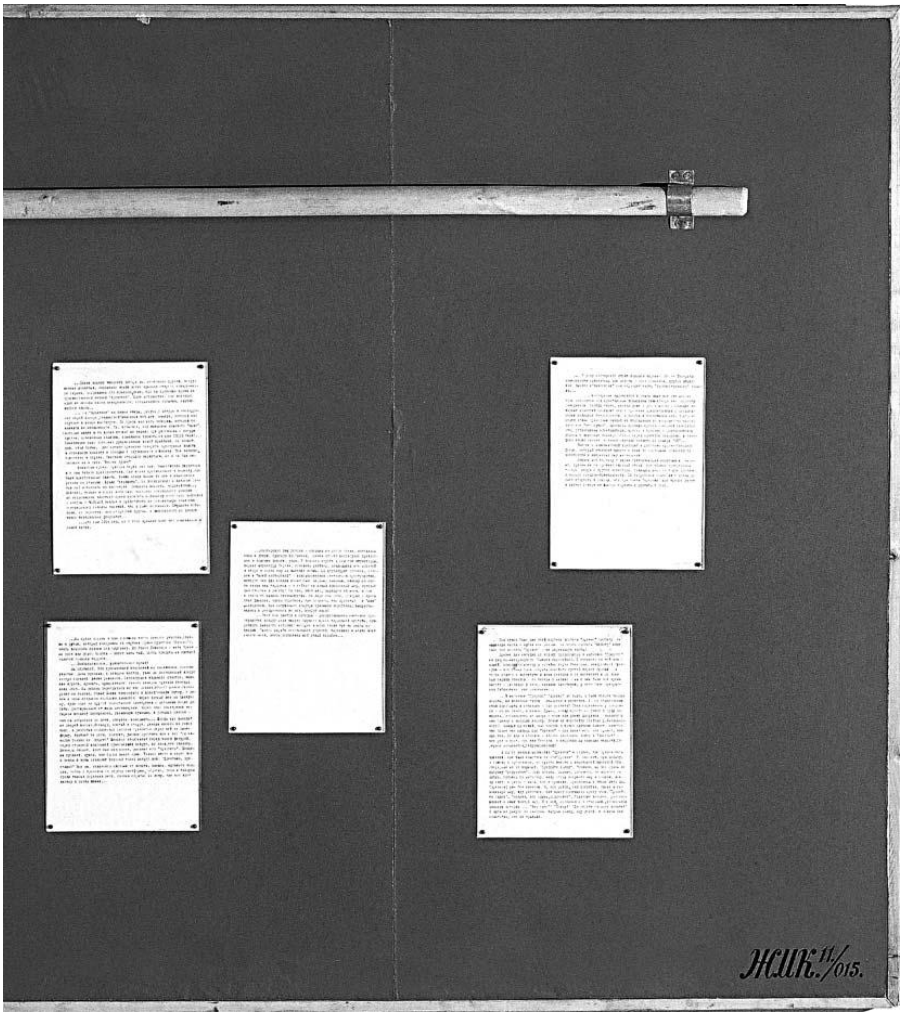
По словам Кабакова, «в пьесе ничего не происходит, там все говорят; наша жизнь – советская, русская, аналогичным образом тяготеет к местам, являющимся зонами говорения»[42]. Когда, после дебюта в галерее Рональда Фельдмана (Нью-Йорк,1988), выставка «Десять персонажей» была воссоздана в музее Хершхорна (Вашингтон), смотрители музея – преимущественно афроамериканцы – с воодушевлением комментировали инсталляцию и разъясняли ее смысл посетителям. С точки зрения Кабакова, «для них оказалось нетрудным отождествить себя с коммунальным миром – миром, в котором выросли и они сами»[43]. К тому же, как заметил Терри Иглтон, «разоблачительный дискурс неизбежно становится соучастником того, что он критикует»[44].

Кабаков считает, что инсталляцию характеризует «претензия на тотальность, на связь с универсалиями и моделями, которых (по общему мнению) „нет“. В ней делается попытка объять все этажи мира и описать все, что там происходит. Особый интерес представляют инсталляции, преобразующие помещение „от и до“, в результате чего оно все перестраивается, перекрашивается и т. п.; заново создаются все параметры верха и низа, т. е. устанавливается некий космос. Сегодня мы как никогда оказываемся свидетелями противостояния не между искусством и жизнью, а между сакральными и несакральными пространствами. Инсталляция – средокрестие этого противостояния, опять ставшего актуальным. Независимо от того, подразумевается связь с жизнью или нет, инсталляция реализуется в сакрализованном, храмовом пространстве, каковым является музей»[45].

Интерес Кабакова к «тотальным» инсталляциям гармонирует с характерным для них стремлением навязать будущему те художественные или психоделические образы прошлого, которые позднее воспринимаются как фактография. Для восприятия этих

образов в режиме фактографии необходимо, чтобы их апостериорные толкования были заранее интегрированы в инсталляционный дискурс.





8.1
Илья Кабаков, «Лопата», 1984.

То, что они действительно в него интегрированы, подтверждается неимоверным количеством текстов, продуцируемых Кабаковым во время работы над очередным инсталляционным сюжетом (в процессе его предварительной вербализации). Обилие таких текстов свидетельствует об открытости тотальной инсталляции в отношении всевозможных прочтений, но при условии, что горизонт этих прочтений является частью инсталляционного ландшафта. Широко распахнутая навстречу самой себе, инсталляция перестает быть открытой за пределами своей горизонтности. Исключение – мимесис, мир заранее отрепетированных повторов, которые тотальная инсталляция засылает в будущее – туда, где все комментарии, интерпретации и критические замечания,

высказанные постфактум, теряют оригинальность: их удел – пережевывание всего того, что связано с понятием инсталляционного *априори*.

То же самое можно сказать и о перформансах группы «Коллективные действия», чьи «Поездки за город» не стимулируют, а скорее подавляют интерес философствующей публики к теоретической рефлексии, поскольку эта вольера отгорожена участниками группы исключительно для самих себя и для узкого круга единомышленников. Тот факт, что к текстам «КД» нечего добавить, – их достоинство и в то же время недостаток. Недостаток, потому что жизнь искусства всякий раз продлевается за счет недопонятости тех или иных его аспектов, исподних и теневых ракурсов, вопиющих о переосмыслении и дающих повод для реконтекстуализации, без которой у оригинального авторского текста нет будущего. Но главное в другом: состояние абсолютной прозрачности вредит искусству и в том числе – искусству «тотальной» инсталляции. Отсутствие в нем *blind spots* (затемненных участков) – камень преткновения на пути каждого, кто хотел бы внести лепту в деэнигматизацию художественного произведения. «Перфектный» архив классика, где все акценты расставлены им самим или с его слов, – удел заурядных исследователей – менее самостоятельных и (в каком-то смысле) более удобных для художника-теоретика, ревниво оберегающего свой дискурс. Впрочем, будущее может оказаться куда более аррогантным, чем мы думаем.

Художники, наделенные критическим даром и склонностью к теоретизации, сотрудничают с критиками и теоретиками в основном потому, что делиться мыслями о собственных достижениях (тем более в письменной форме) как-то не принято. Хотя в идеале они к этому стремятся и, как правило, отдают предпочтение авторам, пишущим о них именно так, как они и сами хотели бы о себе написать. Сотрудничество с кураторами – еще одно неудобство, повлиявшее (в свое время) на решение Кабакова отдать предпочтение искусству «тотальной» инсталляции: он фактически (*de facto*, а не *de jure*) стал куратором, как некогда теоретиком и интерпретатором своих работ. Подобная «мультиперсонажность» как нельзя лучше согласуется с понятием «тотальной» инсталляции, ибо тотальным в ней является все: тотальный контроль, тотальная ответственность и тотальное авторство, причем во всех жанрах и на всех уровнях, включая внутренний мир художника. Вот, наверное, почему в альбомах и инсталляциях Кабаков неизменно прячет свое авторское «я» за легионами подставных лиц («персонажей»). Затемненность позиции художника связана с

желанием оградить себя от любой возможности оказаться «засвеченным». Было бы смешно упрекать его в этом, учитывая перманентное давление государства на альтернативных художников в доперестроечный период. Кроме того, боязнь самоидентификации сопровождалась, как в случае летчика Пауэрса, повышением высоты «полета»[46].

* * *

Название второй инсталляции Кабакова в галерее Фельдмана – «Сошел с ума, разделся, убежал голый» (1990). Пояснительный текст на стене излагал историю человека, оказавшегося неспособным следовать составленной им же самим «Схеме универсального порядка, правил и положений». Наконец, как утверждают «свидетели», он нагой выбежал из Красного уголка ЖЭКа (на стене которого висела злополучная схема). Этот нарратив можно соотнести с прошлым самого художника. В интервью, которое я записал с Кабаковым вскоре после открытия выставки, он сказал следующее: «В детстве меня колотили не переставая, сначала папаша – беспощадно, а потом одноклассники в школе. И вот получилось как у барона Мюнхгаузена: он однажды так сильно лупил лису, что она выскочила из своей шкуры и побежала голая. Я давно выскочил из самого себя»[47]. Последующие метаморфозы «человека без кожи» можно рассматривать с двух точек зрения: во-первых, как попытку вернуть утраченную оболочку и, во-вторых, как возможность обрести новую.

Визуальный ряд в инсталляциях Кабакова можно назвать аббревиатурным. Описание таких структур (правда, в других терминах) содержится в работах Льва Выготского, посвященных исследованию внутренней речи. Его наблюдения в сочетании с более поздними исследованиями Жака Лакана удостоверяют, что бессознательное структурировано как аббревиация. Интерес к «тотальной инсталляции» выразился в решении Кабакова совместить аббревиатурные структуры зрения с аббревиатурами «общих мест», заимствованных из арсенала коллективных высказываний. Воплощением «тотальной инсталляции» («тотальной аббревиации») стал общественный туалет, совмещенный с коммунальным жилым пространством на «Документе» IX.

«Что значит быть со своим прошлым?» – спрашивает Кабаков. «Для культуры это крайне важный момент, потому что она вообще построена на продолжении, корреляции с прошлым –

революционным или каким-либо еще. Ведь если нет прошлого, то, разумеется, нет будущего. Что же есть? Есть очень узкая щель между утром и вечером. И вот я действую с той энергией, которая от меня требуется применительно к ситуации. Сегодняшний день – пространственное, но не временное понятие. То, что отодвигается, рано или поздно придвинется». Пример – инсталляция Кабакова на Венецианской биеннале 2001 года[48], где в конце перрона, «замусоренного» невостребованными картинами, виден хвост поезда, уходящего в будущее – в сторону времени, скроенного по образу и подобию пространства. Принимая во внимание нерегулярность движения таких поездов и их ограниченную грузоподъемность, понимаешь, почему будущее (несмотря на растяжимость этого понятия) не в состоянии оказать гостеприимство каждому.

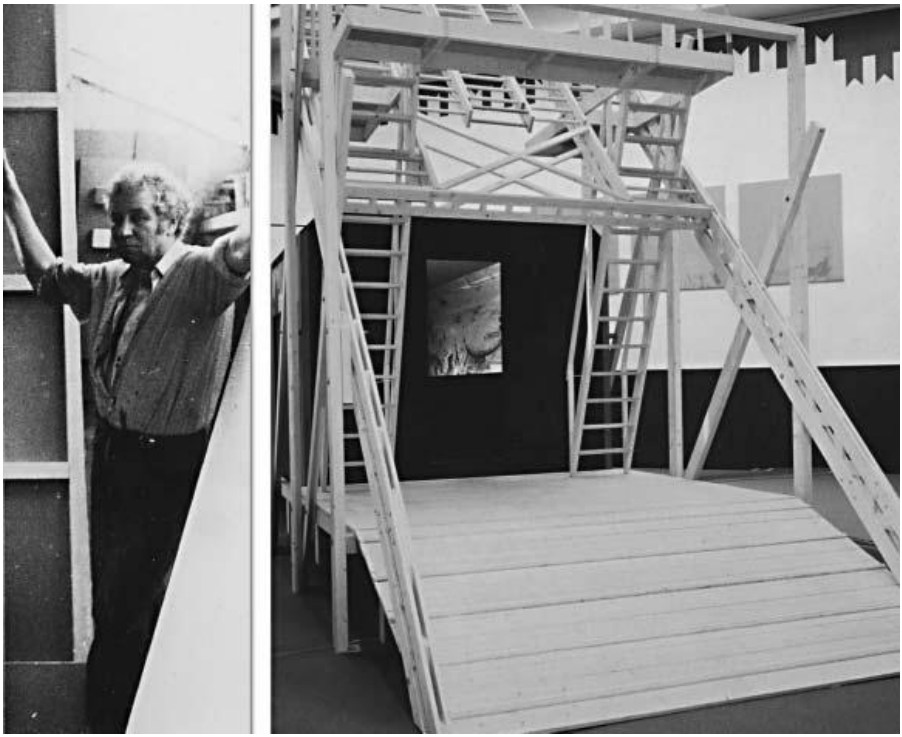
Сфера активности Кабакова – концептуальное искусство, хотя на самом деле концептуализм в его сегодняшней версии – это не более чем свадебный генерал, председательствующий (в порядке проформы?) на пиршестве мультимедийных практик. Что касается термина, то его ввел в обиход Эдвард Кинхольц в 1950-х годах. В этой связи заслуживает внимания совместная выставка Кабакова и Кошута под названием «Коридор двух банальностей» (Ujazdovsky Castle, Польша, 1994). Ее описание можно найти в моих книгах «Коммунальный (пост)модернизм»[49] и «Th e Museological Unconscious»[50]. Интерес к этой выставке вызван дебатами между основоположниками концептуализма, определявшими его как concept art и как art as idea. Тот факт, что Кабаков придерживается первого определения, а Кошут – второго[51], всего лишь недоразумение, связанное с тем, что «исправление имен» и терминов запаздывает по фазе. Чтобы понять, почему это важно, воспользуюсь высказыванием Жиля Делеза, из которого все станет ясно: «*Идея* отличается от *концепции* тем, что обладает внутренней дифференциацией и предрасположена к умножению (multiplicity), тогда как концепция предполагает сингулярную идентичность»[52]. Получается, что термин «art as idea» в наибольшей степени соответствует тому, чем занимаются оба художника – Кабаков и Кошут[53]. Каким бы ни был предмет обсуждения, «Корридор двух банальностей» свел на нет терминологическую разницу между concept art и art as idea, показав, что на практике они функционируют в одном и том же режиме.

В 2004 году Маргариту Мастеркову-Тупицыну и меня пригласили курировать выставку Кабакова и Бориса Михайлова музее Serralves (Порто). Название экспозиции – «Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, and The Moscow Archive

of New Art». Для этой выставки Кабаков повторил свой знаменитый альбом «Ольга Георгиевна, у вас кипит» (1984), а также сделал новую серию под названием «Дядя Юда» (2004), в которой использованы фотографии дяди художника Ю.Блекнера (1886–1966), сделанные им в Бердянске и других городах. Тот факт, что каждая из фотографий снабжена комментариями Кабакова, делает этот альбом местом пересечения двух стихий – концептуализма и искусства «присвоения» (appropriation art)[54].

Кабаков не отрицает, что искусство инсталляции граничит с ортодоксией, с тем, что Вальтер Беньямин однажды упрекнул в «паразитической зависимости от ритуала». С точки зрения Кабакова, центр тяжести за последнее время сместился с отношений между искусством и жизнью на отношения между культурой и ритуалом. По его мнению, метафора инсталляции чрезвычайно чувствительна к этим изменениям[55]. Последнее объясняется тем фактом, что в 1990-х годах идиоматические визуальные практики не только отказались от критической ответственности, но также смирились с поражением авангарда в противоборстве с многочисленными разновидностями метанарратива (такими, как медиа, мода и т. д.). Идиоматический жест обнищал, став намного дешевле трюизма, и если представители арт-мира окажутся неспособными переопределить свою функцию в обществе, то все, что их ожидает, это превращение в секту, в тайный культ, вершащий свои уцененные ритуалы в темных, сырых углах – на периферии культуры.

Ретроспективная выставка Ильи и Эмилии Кабаковых в Москве (2008) включала множество объектов и инсталляций, выставленных порознь: «Ворота» в Пушкинском музее на Волхонке; «Жизнь мух», «Туалет» и «Игра в теннис» на Винзаводе; «Альтернативная история искусства» и «Красный вагон» в Центре современной культуры «Гараж» на ул. Образцова.



8.2

Илья Кабаков, инсталляция «Красный вагон», Kunsthalle Dusseldorf, 1991.

Инсталляция «Красный вагон» (Дюссельдорф, Kunsthalle, 1992) (см. ил. 8.2) представляла собой подобие Ноева ковчега, в который упаковано прошлое. Коммунальный мрак противопоставлялся ярко освещенному урбанистическому пейзажу, наделенному надкоммунальной прозрачностью. Соседство возвышенного с профанным указывало на универсальность (и даже всеобщность) модели мира-как-инсталляции. То же самое можно сказать о выставке «Жизнь мух» (Kolnischer Kunstverein, 1992), где фраза «все схвачено» распространялась на экономику, финансы, политику и искусство.

8.3
Илья Кабаков и Виктор Агамов-Тупицын. Нью-Йорк, 1991.

В творчестве Кабакова мухи играют особую роль. С их помощью можно, например, залечивать телесные повреждения. Когда мухи облепляют израненных воинов, их нельзя отгонять, потому что они пожирают бактерии, и благодаря этой санитарии раны быстрее зарастают. Но если мухи исцеляют ущербы плоти, то не исключено, что художники, да и люди культуры в целом, играют в обществе роль мух, облепляющих социальные язвы. В связи с «Жизнью мух» вспоминается «Последний клапан» – акция Боряны Росса, зашившей свою вагину в 2004 году. Дождись она выставки на Винзаводе, ей не пришлось бы прибегать к столь радикальным мерам.

Далее несколько слов об инсталляционной парадигме, связанной с именем Кабакова. Начну с того, что любой идеальный проект – утопия, включая тотальные инсталляции. Иногда их удается «выставить напоказ» в сопровождении чертежей, лабораторных эскизов и объяснительных текстов. Но перед тем как нанести эту ментальную кальку на карту «реальности», мы всякий раз обнаруживаем, что ландшафт изменился. Утопия оказывается устаревшей еще до момента реализации. Попытки действовать с опережением предпринимались художниками, для которых утопия – не пустой звук. Особенно запомнился перенос верхнего слоя земной коры из пункта «А» в пункт «Б» в акции Ф. Алиса «Когда вера передвигает горы» (Francis Alÿs, When Faith Moves Mountains, 2002). Те же преобразовательные амбиции

прочитываются и в инсталляциях Кабакова. Каждая из них – проект, призванный завершить сотворение недосотворенного мира.

Но есть и другие интерпретации. Одна из них восходит к возрастному периоду, охватывающему интервал с 6 до 18 месяцев. Находясь на «стадии зеркала», ребенок имеет дело с воображаемыми цельностью и тотальностью. Его эго формируется посредством оптического отождествления. Во всем, что попадает в поле зрения младенца (включая отца и мать), он узнает самого себя. Под самим собой подразумевается не какой-либо отличительный внешний признак, а некая всеобщность облика. Собственное же тело, слабое и малоподвижное, ему удается видеть только частями (фрагментарно), не полностью. В основном это его собственные руки, ноги и другие «частичные объекты». Зазор между воображаемой полнотой «иконического» знака и неустранимой парциальностью телесного опыта приводит (в зрелом возрасте) к фиксации на идее тотальности, присущей вождям и тиранам. И не только им. Персонажи Кабакова – частичные объекты, возникшие в результате расщепления его авторского «я». Это расщепление – рецидив парциального опыта, пережитого художником на стадии зеркала. Его альбомы лучшее тому подтверждение. Однако неизбывность первичного отчуждения, возникшего на стадии зеркала, позволяет предположить, что тоска по тотальности – это тот крест, который несут сообща и порознь, независимо от пристрастий и убеждений. У Кабакова развязка наступила в инсталляции «Десять персонажей». Именно в ней он предпринял отчаянную попытку раз и навсегда (а) покончить с парциальностью и (б) присвоить тотальное[56]. Отсюда название: «тотальная инсталляция». Тотальная инсталляция – это, во-первых, реконструкция стадии зеркала в музейном пространстве, а во-вторых, магический ритуал, предназначенный для возвращения блудных детей (персонажей) в лоно гомогенной (авторской) идентичности.

Для Кабакова тотальная инсталляция – это его собственный «невозможный объект», связанный с желанием «приручить бесконечность, заключить ее в конечность порядка». Плюс попытка ответить на вопрос: возможно ли узнавание (или неузнавание) тотальности без дискурса замыкания? По мнению Лаклау (Ernesto Laclau), упомянутый «порядок больше не принимает форму основополагающей сущности социального; скорее, это попытка охватить социальное, установить гегемонию над ним»[57]. Эстетика – часть социального, и, хотя ее автономность всегда под угрозой, она имеет в нем свое представительство («консульский отдел») с учетом постоянно

меняющегося ландшафта со-бытийности, со-временности и со-пространственности. Учитывая, что «тотальность больше не служит основополагающим принципом социального порядка»[58], скажу несколько слов о книге «Три инсталляции» (М.: Ad Marginem, 2002), где Кабаков переопределяет понятие *другого*. Ему кажется, что *другим* его заставляет быть «то место, куда он попал» (там же, с. 23). Получается, что «места» (т. е. недвижимость) структурируют нас (нашу психическую подвижность), а не мы их. Но в каждом таком случае необходима интериоризация *другого*, а значит – внутреннее отождествление психического субъекта с домами, квартирами, учреждениями, вокзалами и теми аксессуарами, которые к ним причастны. Нематериальный (или виртуальный) *другой* (-ое) упраздняется: его «место» занимают «места» – места расположения тех или иных предметов. Например, места общего пользования. Места и аксессуары воспринимаются Кабаковым как аббревиатурные метаязыковые конструкции – именно они заполняют пространство «тотальной инсталляции»[59]. Этот психоаналитический «термидор» заслуживает детального обсуждения, однако здесь я ограничусь рассуждениями Кабакова о *больших* тотальных инсталляциях, а также о *малых*, «которые могут быть интегрированы в одну большую» (там же, с. 29). Отчасти это напоминает «притчу о слепых и слоне, где каждый называет целое [тотальное] тем, к чему прикоснулся» (там же, с. 30). Понятно, что описание тотальной инсталляции в терминах *большого* и *малого*, фрагментации и интеграции, противоречит идее тотального. Тотальность не допускает расширения или усадки. Иначе тотальность не была бы тотальностью. Она не востребована в «местах», где ее удается уличить в неидентичности самой себе. Тем более что мы оперируем преимущественно в перфоративных (дырчатых, экзистенциально разобщенных) пространствах, где само упоминание о тотальных проектах «заставляет зрителя навсегда окоченеть от ощущения вечности, исходящей от них» (там же, с. 28).

Тотальное не поддается экспроприации, потому что само экспроприирует экспроприатора. Попытки его присвоить, а также мечты о восстановлении утраченной полноты образа перекликаются с историей про Шалтая-Болтая, упавшего со стены. Несмотря на безнадежность мероприятия, ценность интенции не вызывает сомнений.

Ссылки

41

Этот эпизод заимствован из моей статьи «Атрибуция», журнал «Кабинет», 2012 (*В.А-Т.*).

42

Victor Tupitsyn. From the Communal Kitchen, A conversation with Ilya Kabakov. Arts Magazine, New York, October 1991. P. 50.

43

Ibid. P. 49.

44

Terry Eagleton. Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism. Verso, 1981. P. 92.

45

Илья Кабаков, Виктор и Маргарита Тупицыны. Беседа об инсталляциях. Виктор Тупицын. Глазное яблоко раздора, М.: НЛО, 2007.

46

По словам Кабакова, «тотальная инсталляция никак не свертывается, а наоборот – воплощает фигуру прогрессирующего захвата, своего рода эпидемии без краев и без формы. Она, как погода или советская власть, не рассчитана на концентрированную оптику… Надо подождать, когда она станет видной, а не облегающей. Но сила тотальной инсталляции не в ее социальном, а в персональном действии. У каждого есть и будет свое персональное прошлое, абсолютно не социализированное… Что касается текстов внутри и вокруг тотальной инсталляции, то они тоже обращены к персональному *я* зрителя и, скорее, рассчитаны на аннигиляцию какой бы то ни было интерпретации, и главное – самой последней, апеллируя скорее к бессилию мысли, чем к ее мощи и подвижности». (Виктор Тупицын. Глазное яблоко раздора. С. 222, 223.) Замечу, что несвертываемая и бескрайняя инсталляция – это «totality without closure» (в терминологии Луи Альтюссера).

47

Victor Tupitsyn. From the Communal Kitchen. P. 55.

48

Название инсталляции – «В будущее возьмут не всех». Не исключено, что туда возьмут проводника или в лучшем случае машиниста. Да и то только с целью контроля над сигнификацией, над мнениями, которые возникнут в дальнейшем.

49

См.: Виктор Тупицын. Московский коммунальный концептуализм // Он же. Коммунальный (пост)модернизм. М.: Ad Marginem, 1998.

50

См.: Victor Tupitsyn. Th e Museological Unconscious. Cambridge: The MIT Press, 2009. P. 110–111.

51

Art as idea – термин Кошута (Joseph Kosuth).

52

См.: Gilles Deleuze. Diff erence and Repetition, 1968 / Trans. by Paul Patton, New York: Columbia Univ. Press, 1994. P. 178, 182. В книге Делеза «идея» и «концепция» трактуются с оглядкой на Платона (в первом случае) и на Канта (во втором), но уже не как нечто стабильное, а в контексте «становления» (becoming).

53

Их амплуа – это языки описания и инвентаризация гетерогенных идеологических практик.

54

Переписка с Кабаковым весьма обширна, но здесь я воспользуюсь всего лишь одним письмом, присланным по факсу 26 февраля 2004 года: «Дорогие Рита и Витя. Я немедленно дам знать о рукописи, как только ее получу [речь идет о диалоге В.А.-Т. и И.К. для каталога выставки в музее Serralves]. Пока ее нет. Каким способом вы ее послали? Надеюсь, она придет до четверга. Я даже очистил часть стола (в центре), чтобы ее на нее положить. Все готово – стул, ручка и очки. ГДЕ ОНА? Так когда-то я ждал ЕЁ в моей мастерской на Сретенке. Целую, ваш Илья».

55

См.: В. Тупицын. *Другое* искусства. М.: Ad Marginem, 1997; а также «Глазное яблоко раздора» (Беседа об инсталляциях).

56

Об этом свидетельствует огромная дыра в потолке, проделанная персонажем в момент катапультирования.

57

Эрнесто Лаклау. Логос № 4–5 (39), 2003. С. 55.

58

Лаклау. Там же.

59

«Тотальная инсталляция» звучит устрашающе, т. к. навевает воспоминания о тоталитарных режимах. В лучшем случае это потемкинские деревни, а в худшем – ГУЛАГ или Аушвиц, хотя на самом деле тотальные инсталляции имеют отношение к мультимедийным художественным проектам наподобие тех, которыми (вслед за Вагнером) занимались Венские secessionists (Klimt, Schiele, etc.). В Германии это Франц Штук, чья вилла в Мюнхене – яркий пример secessionist Gesamtkunstwerk. Каждый такой проект воплощался в ограниченном по размеру экспозиционном пространстве.

Виталий Комар. Поставки и подношения

Советский Союз был гигантской лабораторией по переработке гетерогенных феноменов в гомогенные, включая гомогенный быт (коммунальное гетто), гомогенную культуру (соцреализм) и гомогенные формы искоренения гетерогенности (ГУЛАГ). В послевоенный период стагнация гомогенного проекта[60] привела к возникновению гетерогенных пар – таких, как соцреализм/соц-арт (см. ил. 9.1).

Виталий Комар и Александр Меламид (еще одна гетерогенная пара) – родоначальники соц-арта. Благодаря их усилиям коммунальное восприятие авторитарных образов уступило место индивидуальному[61]. В 1976 году они дебютировали в Нью-Йорке: выставка «Цвет – великая сила», состоявшаяся в галерее Рональда Фельдмана, произвела сенсацию. Последующие выставки в галерее Фельдмана, включая «Ностальгический соцреализм», прошли в 1982, 1984, 1985 и 1986 годах. В 1987 году Комару и Меламиду было предоставлено огромное помещение на «Документе» в Касселе. В декабре 2009 года в галерее Фельдмана состоялась выставка Комара, причем в единственном числе без Меламида. Название – «Новый символизм».

В разговоре, записанном в 1980 году[62], Комар поделился со мной и Меламидом информацией о том, что «*в Средние века был написан трактат, в котором доказывалось, что даже сам Бог не может изменить прошлое, поскольку прошлое и есть Бог*». Так это или нет, попытки реконструировать прошлое наводят на подозрения. Сколько было снято фильмов о революции 1917 года, сколько написано воспоминаний! На ознакомление с этими материалами потрачено время, превышающее длительность реальных событий.

Несовпадение контекста с суммой текстов (о нем) демонстрирует наличие щелей, через которые происходит «утечка» прошлого.

Тем более что мы имеем дело не с самим прошлым, а с архивом. А его, по словам Комара, *«можно менять, переделывать. Многие в основном ориентированы в сторону будущего, тогда как работа с прошлым выпадает из поля зрения. Я имею в виду концептуальную, эстетическую работу с прошлым, а также веру в то, что прошлое можно скорректировать. Государство заимствовало у искусства позу „творца“. Подражая художнику,*

оно стало работать с прошлым, занялось переделкой истории. Государственные деятели поняли, что прошлое – глина. Пришло время вернуть государству этот долг. Художникам пора научиться делать то же самое, что государство пыталось делать с историей, работая с ней как с художественным материалом. Это, без сомнения, может стать началом нового направления».

Одно дело долг государству (т. е. Левиафану), другое дело – сухопутным животным. Например, слонам, которых Комар и Меламид обучали живописи в Таиланде с 1995 по 1998 год (см. ил. 9.2).

9.1

Слева: куратор выставки «Damaged Utopia» (1995) Маргарита Мастеркова-Тупицына перед картиной Комара и Меламида «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить!», 1982. Справа: В. Комар и В. Агамов-Тупицын входят в помещение выставки «Damaged Utopia», Kunstlerwerkstadt Lotringer Strasse, Мюнхен.

По-видимому, не только политики, но и сами историки работают с историей как с художественным материалом. В зависимости от выбора фактов и того, как расставлены акценты, перед нами предстает некий утопический образ прошлого – *прошлое-как проект*. Фактически мы имеем дело с манипуляцией, которую можно назвать «политикой репрезентации прошлого». Далее приводится обмен мнениями, произошедший в феврале 2010 года – спустя 30 лет после записи нашего первого разговора.

В.К.: Посылаю сегмент обо мне и моих работах на 13 канале

TV под названием «Космология и вера» («Cosmology&Belief»).

В.А.-Т.: А ты прочти мой доклад («Московский партизанский концептуализм») на сайте Летова и Фонда Стеллы в Москве.

В.К.: Любопытный текст. Партизаны названы, официальные «генштабисты» – тоже. Кто же «Наполеоны» и «Гитлеры»? Интересно создать аналогичные два списка деятелей в ньюйоркском мире искусства.

В.А.-Т.: Наполеоны и Гитлеры руководили регулярными политическими и воинскими подразделениями – либо уже вооруженными, либо готовыми вооружиться по их команде. Я же пишу о нелегитимной анархической стихии (нелегитимной с точки зрения государственных норм). Мой текст – это адаптация истории партизанских войн с Наполеоном в Испании и в России. Теория Карла Шмитта стала популярной среди философов еще в 1950-х годах. Я перенес ее в пространство эстетики, в область искусства. Ничто так не привлекает контрабандистов, как зыбкость границ между понятиями и категориями.

В.К.: Боюсь, мы не понимаем друг друга. Государственные нормы «нелегитимности» вполне «легитимно» меняются, когда объявляется военное положение и вводятся законы военного времени.

9.2
Комар и Меламид, «Соавторство», 1995–1996.

Поддержанные аристократическими властями в Испании и в

России, партизаны боролись с Наполеоном вполне «легитимно» (равно как и поддержанные бюрократическими властями советские партизаны «легитимно» боролись с Гитлером). И конечно, не надо забывать о государственной поддержке пиратов во время колониальных войн Англии с Испанией, так же как нельзя забывать, что «анархическая стихия» Махно вполне «легитимно» поддерживалась знаменитым председателем Реввоенсовета (с «легитимного» одобрения Совнаркома). Это не умаляет моего восхищения твоей ролью первопроходца! Только слабые идеи избегают противоречий и преувеличений, связанных с табуированным именем «Что/ Кто». Мой вопрос – это вопрос идиота/художника: что (по Карлу Шмитту) провоцирует анархическую стихию и кто (по-твоему) в сегодняшней РФ играет легитимную роль интервента? Интервента, в борьбе с которым (повинуясь «стихийному» зову всегда легитимного прагматизма) анархисты, как всегда «стихийно», объединяются с разведчиками/диверсантами/десантниками Министерства обороны (т. е. с новыми официальными национал-авангардистами и национал-модернистами).

В.А.-Т.: Никакого взаимонепонимания нет. Ты поднимаешь тему, которая применима к любой теории и любому высказыванию. Это проблема атрибуции: до какой степени нелегитимное автономно по отношению к легитимному, что первично и что опосредовано. Что больше соответствует понятию «архе-» – оса или орхидея? Для философа такая постановка вопроса несколько наивна, и не потому, что иррелевантна, а потому что любой возможный ответ оказывается спекулятивным. Казуальная эпистемология предрасположена к мистификации. Твои примеры зависимости нелегальной легитимности от легальных структур могут быть парированы столь же многочисленными примерами обратного свойства, т. е. примерами легитимации бывших террористов в рамках институциональной политики. Поиск первопричин – удел мистиков. Секулярная теория не может себе этого позволить. Я имею в виду метафизику без идеологии, предрассудков и призраков, т. е. некую идеальную теорию, существующую исключительно в виде проекта. Наиболее грамотный ответ на вопрос – что восходит к началу, а что им опосредовано – основывается на понимании того, что *в начале никаких начал не было* (!) – помимо системы взаимодействий (закон обратимости и т. п.), т. е. структурной матрицы, по образу и подобию которой построено или «сфабриковано» все, с чем мы сталкиваемся в нашей (и не нашей) жизни, включая парадоксы. Закон обратимости – «святая» коррупция, причем без какого-либо

оценочного отношения к термину. В принципе, это и есть «имя» коррупционера. То, что легитимное и нелегитимное взаимно коррумпированы, всего лишь констатация формальных матричных корреляций. Пример – твои недавние работы с задействованными в них «первичными» символами, сквозь которые «проступают» коррумпирующие их конструкты, более древние, чем они сами. Что касается политической философии, то она как раз и занимается тем, что ты предлагаешь сделать. Могу порекомендовать специалистов по этой части. То есть по части политики в широком смысле слова.

В.К.: Ты наконец ответил на мой вопрос – назвал имя интервента: «секулярность». Секулярность опять вторгается в тайну русской культуры! Русские знаменитости, от звезд эстрады до философов, тайно верят в свою личную святость. Несмотря на пропагандистско-семантический камуфляж, советская власть не была секулярной, она была «научно-атеистическим фундаментализмом».

В.А.-Т.: Я не отвечал ни на какие вопросы, а просто обозначил дискурс – более или менее приемлемый для обсуждения подобных проблем как в России, так и на Западе. Ни я, ни ты (да и, в сущности, никто) не в состоянии ответить на такого рода вопросы. Какой бы ни была советская власть, система философского анализа (а с ней и вся метафизика от Платона и Декарта до Гуссерля и Хайдеггера) от этого не меняется. Советский опыт – пример варварской профанации того, что я назвал «святой (или божественной) коррупцией». Включая идею «вторжения». Но что ты понимаешь под секулярностью? Право мыслить неподконтрольно, без оглядок на церковь, мечеть или синагогу? Если это – «интервенция», то как насчет интервенции клерикализма? И что ты имеешь в виду, когда говоришь о «тайне» русской культуры, в которую пытается проникнуть «интервент» секуляризации? Не исключено, что ты понял меня в соответствии с той моделью фундаментализма, которую сам исповедуешь.

В.К.: Ты пишешь, что «не отвечал ни на какие вопросы», а мое первое письмо было (не надо слез) наивной надеждой, что ты ответишь на мой вопрос – просто как старый приятель. Со своей стороны я отвечаю, что мое понимание «секулярности», равно как и «фундаментализма», не отличается от словарного. Чтобы изменить общепринятый смысл термина, принято создавать теории, ведущие к общепринимаемым изменениям. Борьба правозащитников за «право мыслить» предполагает, что тайный приказ «Слово и дело» реформируется властями/ нами/ими в не менее тайные – «Слово и мысль» (или даже – «Слово и метафора»). Блатная поэзия профанирует «правовые термины»

варварски сладкими метафорами бедуина. Не исключено, что тебе, как и мне, знаком волнующий аромат брезжащего смысла, исходящий от еще неясного, только что возникшего перед глазами символа. От избранного случаем сочетания эмблем или слов. Ты прав! «Я понял тебя в соответствии с той моделью фундаментализма, которую сам исповедую», но при условии, что список кораблей мы заменяем списком метафор.

В.А.-Т.: Мир без метафор – метафора. Повторяю: никто не в состоянии ответить («с последней прямотой»!) на заданный тобой вопрос, включая тебя самого, тем более что в гуманитарной сфере предложение и спрос не имеют той власти, какой они наделены в экономике. И если для кого-то это сюрприз, то этот «кто-то» до сих пор пребывал в счастливом неведении. В философии главное – не тот или иной спекулятивный ответ, а *во-про-ша-ни-е*. Ответ – потребительский товар; вопрошание – имматериальный труд. Спрашивая, мы совершаем акт философствования (философской рефлексии), в то время как индустрия расхожих ответов всегда на грани банкротства. Почему это так, обсуждается в одном из моих старых текстов, где сказано следующее: «*Спасение слов и вещей в их невнятности, в том, что каждый идиоматический текст – это „чемодан с двойным дном“. Мир проницаем, но не весь: инстинкт самосохранения делает его менее прозрачным, чем нам бы того хотелось. Есть мнение, что „текст [визуальный или лексический] выживает только тогда, когда он одновременно переводим и непереводим… даже в пределах одного языка“. По-видимому, в искусстве должны угадываться слепые аллеи – автохтонные зоны, делающие его переводимость частичной и тем самым сохраняющие ему жизнь. Конспиративность, кстати, залог верности „текста“ самому себе, своей идентичности».*

P.S. Прости, я в цейтноте.

В.К.: Уважая твой цейтнот, посылаю короткое признание в счастливом неведении. Зачем модернисты разрушили китч – последнее убежище оптимизма? Ты подал очень интересную мысль: если, как ты сказал в одном из старых текстов, *«инстинкт самосохранения делает идиоматический текст менее прозрачным»*, то (в эпоху борьбы с терроризмом) за стремлением просветить чемоданы с двойным дном стоит инстинкт саморазрушения. Спасибо.

* * *

Жаль, что в обмене мнениями не участвовал Меламид. Восполнить этот пробел поможет отрывок из разговора,

записанного на пленку в 1993 году.

А.М.: Будущее – это смерть, но жизнь симметрична. Мы рождены из того, чего с нами не было, и идем к тому же, когда нас не будет. Принципиальной разницы между тем, когда нас не было, и тем, когда нас не будет, нет. Поэтому можно сказать, что смерть впереди, и можно сказать, что смерть сзади. Если мы движемся между двумя смертями, то чем больше прошлое, тем меньше будущее…

В письме от 7 ноября 2011 года Комар отождествил первый том «Мертвых душ» Гоголя с соц-артом, а второй – с соцреализмом. Хронология не играет роли, ибо соцреализм – это феникс, «всегда уже» сгоревший и «всегда уже» возрожденный из пепла. Художник представил писателя в образе homo sacer – святого мученика, «впавшего в будущее, в соцреализм второго тома «Мертвых душ», и по ходу дела напомнил, что они с Меламидом «концептуальные эклектики». Иллюзия близости разобщенных миров, о которых здесь идет речь, завораживает. И в то же время вызывает тревогу, поскольку концептуализм и соцреализм – взаимоисключающие понятия (за вычетом казуальных созвучий, совпадений, ассоциаций). У советской художественной продукции, при всем ее разнообразии, один и тот же заказчик. Полис во все времена был средством концептуализации жизни, и советский режим – если забыть о масштабах репрессий – мало чем отличается от других механизмов власти. Маргинальная художественная среда всегда предлагает свой собственный вариант концептуализации, в результате чего Полис и nuda vita (термин Джорджио Агамбена) меняются местами.

Однако к «биополитическим» практикам этот виртуальный обмен прямого отношения не имеет. Различие еще и в том, что в случае московского концептуализма переход из прелингвистического состояния в лингвистическое коснулся не самой жизни (zoë), а жизни искусства[63].

В заключение позволю себе вернуться к тому, с чего начал, а именно к характерному для Комара и Меламида методу присвоения официальной риторики и пафоса коллективных высказываний. В режиме индивидуального восприятия это обретает новую идентичность (соц-арт). Пример – послание, полученное 25 декабря 1997 года:

Дорогие Маргарита и Виктор Тупицыны!
Поздравляем вас, бескорыстных служителей прогрессивного

искусства, с праздником. Желаем вам отменного здоровья, нескончаемых успехов, беззаветной преданности общему делу и непоколебимой верности идеалам добра и справедливости.

Комар и Меламид.

Ссылки

60

Состояние застоя – наиболее благоприятная среда для латентных мутаций, для возникновения и воспроизводства множественности (multiplicity).

61

«Индивидуальное зрение» – правовое понятие, гарантирующее возможность воспринимать увиденное «независимо от соседа».

62

См.: Виктор Тупицын. Виталий Комар и Александр Меламид: первый разговор // Он же. *Другое* искусства. М.: Ad Marginem, 1997.

63

Нельзя также забывать о различиях между субъектом и объектом концептуализации. Соцреалисты занимались репрезентацией «биополитики» в рамках государственного заказа, в то время как режимы концептуализации были прерогативой Полиса. Теперь мы имеем дело с «биогламурной» концептуализацией.

Эдуард Лимонов

В начале 1970-х годов я знал Лимонова как автора стихов, позднее вошедших в сборник «Русское»[64]. Одной из несомненных удач того времени можно считать поп-эпос «Мы – национальный герой» (1974). В дальнейшем Лимонов написал несколько значительных книг, включая роман «Это я, Эдичка» (1979)[65]. В 1984 году журнал «Мулета» напечатал его филиппику «Поэт-Бухгалтер» (в адрес Иосифа Бродского), а в 1985-м – рассказ под названием «On the Wild Side» («На дикой стороне»), где персонаж по имени Алекс как две капли воды похож на художника М. Шемякина. 10 июля 1975 года в газете «Новое русское слово» (Нью-Йорк) была опубликована моя статья «Слово о модернизме». Сейчас этот текст кажется несколько наивным и немного напыщенным, однако он произвел впечатление, и в один прекрасный день ко мне пришел Бродский, с которым я не был знаком, и просидел весь вечер, а когда уходил, назвал свое имя, добавив, что его прислал Эдуард Лимонов. Лимонову в моей статье понравился пассаж про Хлебникова, а Бродскому – про «антагонизм между лидером александрийской поэтической школы – «модернистом» Каллимахом и поэтом-кикликом Аполлонием Родосским». С Лимоновым меня связывали приятельские отношения: мы жили в одном и том же эмигрантском отеле на 28-й улице (отель Лэйтем). Там же «квартировались» поэт Генрих Худяков и писатель Юрий Мамлеев с женой Машей. Лимонов познакомил нас (т. е. меня и мою жену Маргариту) с Вагричем Бахчаняном, у которого мы часто встречались, причем всей группой: Мамлеевы, Худяков, Лимонов с Леной (Еленой Щаповой) и мы с Маргаритой. На одном из таких вечеров Эдик зачитал абзац из статьи «Слово о модернизме» и попросил дать ему интервью («в том же духе») для газеты, с которой он в то время сотрудничал.

Вот этот абзац. И вот это интервью:

«*Целые полосы в истории русской культуры были сопряжены с одним и тем же трагическим обстоятельством: искусству углубленного зрения отводилась вспомогательная роль по отношению к высказываниям – концепциям или идеям. Идеям, часто красивым и иногда правильным, но к творческой кухне все же прямого отношения не имеющим. Удивительно, как порой наш русский идеалистический максимализм оборачивается невероятным прагматическим хищничеством. От муз мы требуем спасения души, от Христа – содействия в удовлетворении сочинительского тщеславия, а от художника – непременного социально-*

нравственного арбитража. А ведь искусством, как и верой в бога, нельзя сервировать прагматизм. Искусство – не сарафан, не фрак и не сутана, его невозможно примерить в ателье, а также пришить к нему пуговицу или хлястик. В этом смысле оно бесполезно, а потому и прекрасно, т. к. нет ничего полезнее бесполезного. И совершенно ясно, что в художественном произведении властвуют сугубо свои, имманентные законы – похожие на подобья из области реальной жизни, но всего лишь похожие. Как правило, те произведения искусства, в которых „все, как в жизни“, в наибольшей степени безжизненны и лживы. Критикуя софистов, Сократ открещивался от лжецов-прагматиков, жертвующих идеальным во имя общественно-полезного правдоподобия».

Интервью с поэтом и математиком В. Агамовым-Тупицыным (Эдуард Лимонов. Новое русское слово. Нью-Йорк, 27 июля 1975 года).

Э.Л.: Почему вы уехали из СССР?

В.А.-Т.: У меня не было другого выхода. После «бульдозерной» выставки 1974 года, в организации которой я принимал участие, мне было предложено выступить с разоблачением «намерений» ее устроителей и тем самым «спасти репутацию страны». Предложение было сделано дирекцией института, где я работал старшим научным сотрудником, и, отказавшись его выполнить, я лишился работы. После увольнения ко мне домой пришел сотрудник органов госбезопасности и взял расписку о согласии не давать частных уроков. «Если будете давать уроки, то придется платить налоги (налог, по его словам, почти равнялся заработку). Но не вздумайте водить нас за нос, вас все равно засекут». С другой стороны, регулярно являлась милиция под предлогом проверки, не нарушается ли паспортный режим. Во время «бульдозерной» выставки, после того как меня арестовали и избили в машине, я сидел в КПЗ, где убедился в ненависти низших чинов, которые прямо заявляли, что если дать им волю, они бы нас в клочки разорвали. И тогда я почувствовал, что если где-то там наверху что-то качнется, то исполнители перейдут любые возможные рамки. Все это привело к мысли, что пора уезжать. Для меня понятие Родины заключено в людях, близких по образу мыслей, языку и культуре. Я полагал, что смогу вывезти этот багаж в самом себе.

Э.Л.: Кто вы больше, писатель или математик?

В.А.-Т.: И то и другое – искусство… На достаточно высоком уровне математика – художественное творчество, сопряженное с риском: красивые ситуации, авантюры…

Э.Л.: Когда вы уехали из России?

В.А.-Т.: 7 февраля 1975 года.

Э.Л.: Какой вам видится Америка, Запад? Соответствуют ли они тому представлению, которое вы составили себе, живя в России? Хотели ли вы ехать именно в США?

В.А.-Т.: Отчетливого представления о Западе не было, как, впрочем, и о России… Считаю своей Родиной искусство, литературу и русский язык. Ехать хотел только в Америку. Это связано с тем, что Америка – страна эмигрантов. Мое впечатление об этой стране? Я бы пока воздержался от каких-либо оценок. На сегодняшний день количество вопросов, которые я мог бы задать Америке, невелико. К тому же я достаточно далек от социологического и политического детерминизма, чтобы формулировать грубые оценки.

Э.Л.: Это не политический вопрос, а скорее бытовой.

В.А.-Т.: Пока есть возможность жить и заниматься тем, что меня интересует, эта страна для меня приемлема. По всей вероятности, и на необитаемом острове, имея бумагу и карандаш, я бы чувствовал себя превосходно. Нелюбимая нами авторитарность, в каком-то виде сохраняется везде. Просто каждый выбирает себе модель по вкусу. Давление социального столба – тонкая и, чаще всего, неразрешимая проблема, тем более что есть причины, лежащие внутри и вне нас. Непонятно – какие где…

Э.Л.: Как вам видится отсюда Россия?

В.А.-Т.: Если говорить о России как о мире высказываний о ней, религиозно-мистических сентенций типа тютчевского «умом Россию не понять», то я никогда не имел с ней подобных отношений. Для меня Россия – это не географическое понятие, а культурно-семантическое. И только потому, что советский народ все еще говорит по-русски, нельзя считать Россией страну, им занимаемую.

Э.Л.: Что вы думаете по поводу интереса к религии в СССР?

В.А.-Т.: Я думаю, что религия – индивидуальное дело, и подсчет количества верующих ничего не решает. В российских церквях более живая религиозная атмосфера, чем в православных храмах в Америке, где ситуация кажется несколько выхолощенной. В России сохранился свойственный православию диониссийский оттенок службы.

Э.Л.: Как вы расцениваете возможности перемен в России? Каких перемен ждете вы и каким путем?

В.А.-Т.: Мой ответ на этот вопрос будет свидетельствовать не о положении дел в России, а о состоянии моего внутреннего мира. Есть мнение, что цивилизации, имевшие место в прошлом, погибли одновременно с гибелью языка, являющегося не только

колыбелью, но и могилой цивилизации. Состояние языка – лакмус по отношению к состоянию цивилизационного цикла. В настоящее время для русского языка характерна направленность в сторону иссякания. Его увядание свидетельствует о превратностях той цивилизации, которая в этом языке реализуется.

Э.Л.: Ваше мнение об оппозиции режиму? Каковы ее перспективы?

В.А.-Т.: Лучший вид оппозиции – это абсолютное презрение к режиму и незамедлительное самоустранение из симбиотической связи с ним, ибо давно уже стало классикой социальной психологии то, что каждая жертва является в определенном смысле соучастником своей гибели. Наиболее эффективная форма ненависти и конфронтации – отсутствие отношений с объектом ненависти и конфронтации.

Э.Л.: Да, но таким образом вы отрицаете активную борьбу?

В.А.-Т.: Да, пожалуй. Впрочем, будь я гражданином Великобритании, то стал бы членом парламента от оппозиционной партии, но если бы она, эта партия, добилась власти, я бы снова перешел в оппозицию. Однако быть оппозиционером по отношению к советской власти – не менее унизительно, чем находиться в оппозиции к обитателям джунглей или террариума. Активная борьба – это вопрос темперамента, а не убеждений.

Э.Л.: Каковы ваши планы? Что вы собираетесь делать в Америке?

В.А.-Т.: Я получил место преподавателя математики в одном из университетов. Через год должен защитить докторскую диссертацию. Как человеку пишущему, мне было бы приятно увидеть свои вещи напечатанными, равно как и тексты друзей и единомышленников. Считаю себя в долгу перед ними и буду по мере сил популяризировать их творчество. Полагаю, что это наиболее интересная и достойная часть нашей культуры, и если что-то связывает меня с Россией, так это они, неофициальные художники и литераторы, оставшиеся в СССР.

Э.Л.: Спасибо за беседу. Желаю успехов.

Ссылки

64

Сборник «Русское» был напечатан в Америке в 1979 году при содействии И. Бродского.

65

Круг интересов Лимонова не исчерпывается стихами и книгами, будь то «Дневник неудачника» (1982), «Исчезновение варваров» (1993), «Лимонов против Путина» (2006) или «Дети гламурного рая» (2008). С середины 1970-х годов обозначилась несколько иная мироощущенческая парадигма, новое представление о художественных ценностях, которые – по контрасту с искусством шестидесятников – казались принадлежностью иного контекста. Какими бы хорошими поэтами ни были Некрасов, Холин и ранний Сапгир, они остались героями своего времени и пространства. Что касается Лимонова, то это совершенно другой персонаж. В начале 1980-х годов он попал в Париж, где главные роли (в русскоязычной среде) играли Синявский и Максимов – либерал и консерватор. И когда его стали приглашать на телевидение, ему трудно было выбрать себе образ, существенно отличавшийся от амплуа Синявского и Максимова. И он выбрал роль «хунвейбина», которую выдумал, хотя на самом деле не имел с ней ничего общего. Т. е. это была маска. Но со временем он в нее вжился. Маска приросла.

Жизнь на снегу: Игорь Макаревич и Елена Елагина

В инсталляции «Жизнь на снегу» (1993–1995) Елене Елагиной и Игорю Макаревичу удалось вскрыть наличие маскулинности в характере женщин, поднявшихся на высокую иерархическую ступень и добившихся официального признания, и тем самым демифологизировать советский вариант «фаллической матери». Среди таких материнских фигур писательница Е. Новикова-Вашенцева, шестидесяти летняя крестьянка, которую муж ударил поленом по голове, что «навсегда преобразило ее сознание». Эта история легла в основу инсталляционного ряда, разработанного Елагиной сов местно с Макаревичем. Изображение «восточной праматери» (т. е. Новиковой-Вашенцевой) было помещено в массивную деревянную раму – нечто среднее между деталью иконостаса и наличником русской избы. В нижней части рамы находился «алтарь» с покоящимся на нем березовым бревном. В разговоре со мной, записанном в 1995 году, Елагина отметила: *«В целом инсталляция представляет собой храм Великой Утопии, убранство которого состоит из ряда апроприаций. Доминирующий материал – дерево как свидетельство того, что образы воспринимаются через оплодотворенное ударом полена сознание старой крестьянки, и как символ стихии огня – ипостаси солнечного света».*

Метод Елагиной и Макаревича – это метод папы Карло, берущего в руки полено, т. е. как бы «эйдос», и изготавливающего из него Буратино, который, не переставая быть деревянным, поражает своей витальностью, авантюрностью и интересом к жизни, превышающим интерес к ней со стороны многих из нас – живых по форме, но не по содержанию. Папа Карло заслуживает упоминания еще и потому, что одушевляет предмет (полено) путем предоставления ему свободы выбора, в то время как профессор Генри Хиггинс (из пьесы Бернарда Шоу «Пигмалион»), имеющий дело с «живой натурой», старается ее опредметить, вернуть в эйдетическое состояние. Если папа Карло предстает перед нами таким, каким мог бы быть Бог, то Хиггинс (т. е. Пигмалион) – это прежде всего художник. Художник в роли Бога.

Наше отношение к творчеству – творческому вдохновению и его реализации – продукт воспитания и традиций и, в частности, традиции восприятия женского образа. Так, например, одной из пикантных особенностей искусства прошлого является его флирт с аллегорией по имени Муза. Муза – не столь ко мифическое

существо женского пола, сколько позиция, роль, вакансия. Во многом это было связано с переносом лексических и мировоззренческих стереотипов из сферы любовных отношений в область художественного творчества. В той мере, в какой патриархатное бессознательное пытается разглядеть за «темной вуалью» искусства «зачарованную даль» женственности, его (и одновременно ее) возможности ограничиваются сюжетными рамками «Пигмалиона»: пока рука мастера не коснется «укорененного в природе» сознания Элизы Дулитл, у нее нет шансов преодолеть косноязычие.

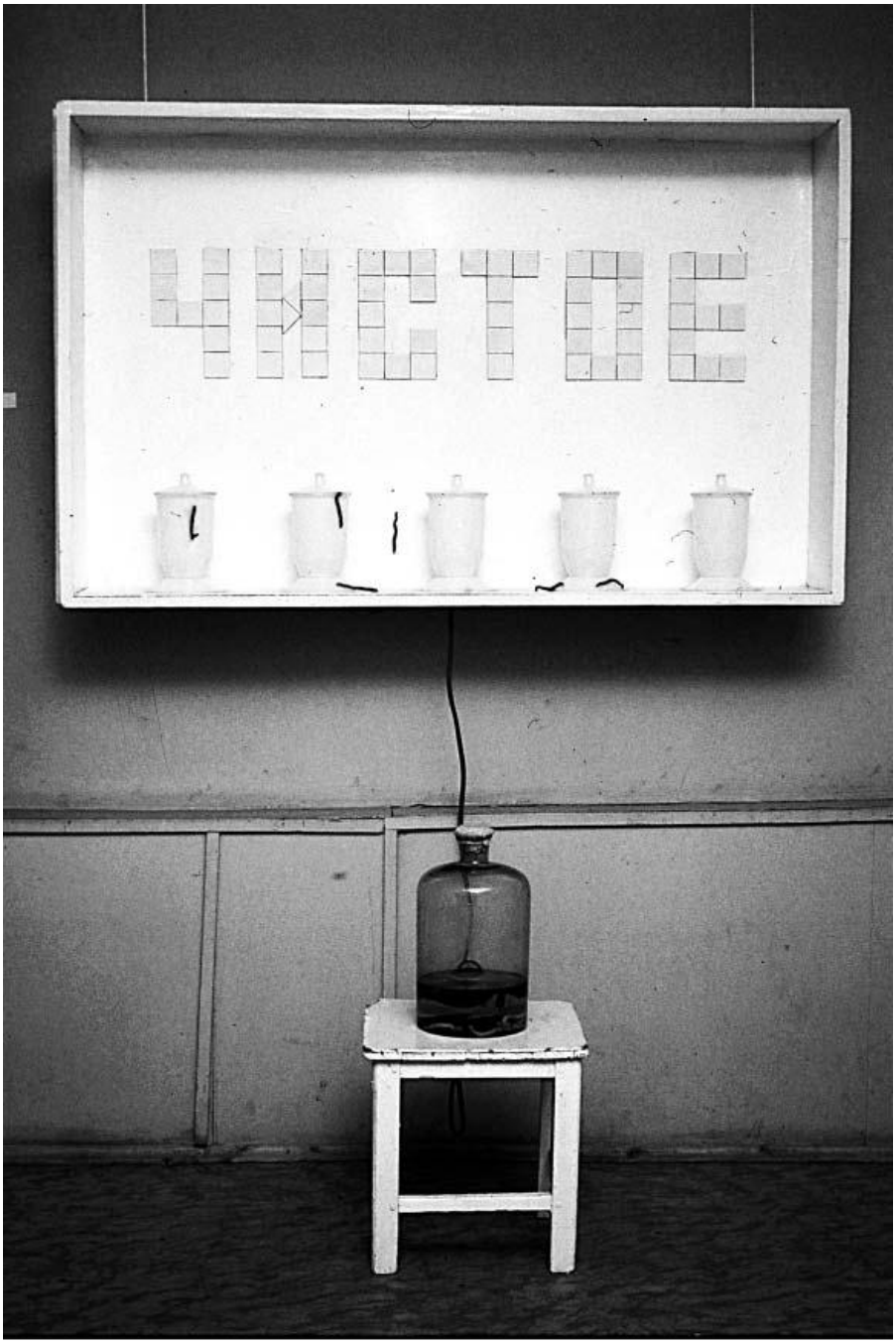
Преображенный облик Элизы – конструкт, созданный профессором Хиггинсом в соответствии с его представлениями о том, какой должна быть женщина, достойная его внимания. Для Хиггинса этот конструкт является воплощением его менторских, эротических и, главное, эстетических аспираций – произведением искусства, на которое снизошла благо дать его авторства. В отличие от искусства, понимаемого как «конечный продукт», творчество – полуфабрикат, пребывающий в состоянии перманентной незавершенности, отождествляемой с женственностью. Это как «сырое» в сравнении с «готовым» у Клода Леви-Стросса в его кулинарном треугольнике. Впрочем, говоря о женоподобной природе творчества, нельзя забывать, что речь опять-таки идет не о женщине, а о мужском представлении о ней. Диапазон таких представлений достаточно широк: он включает в себя Джульетту Шекспира, и Джульетту де Сада. Утверждение Пушкина, что поэзия должна быть «немного глуповата», звучит так, как если бы оно было адресовано женщине. В этой связи имеет смысл коснуться претензий, предъявляемых ревнителями чистой визуальности тем, кто пытается «поверить алгеброй гармонию». Отчасти причина нарастающего недовольства в адрес теоретиков культуры со стороны большинства художников и критиков, выступающих против «умничанья» в искусстве или по поводу искусства, объясняется особенностями нашего эстетического бессознательного, благодаря которому отношение к прекрасному полу переносится на отношение к прекрасному вообще.

11.1

Игорь Макаревич, фотография из серии «Станция метро „Ново кузнецкая“», 1985

Так, например, неприязнь обожателей «прекрасной дамы» к ее поклонникам с «завиральными» идеями оказывается – при ближайшем рас смотрении – аналогом конфронтации между американскими теоретиками искусства и критиками-эмпириками.

ВЫСШЕЕ
АДСКОЕ
A M



11.2
Елена Елагина, «Высшее. Адское», 1990.

Эмпирики считают, что теоретики извращают (проституируют) художественную реальность. Они объявляют себя *connoisseurs* (хранителями) «не поддающегося

рационализации» образа искусства, тем самым претендуя на обладание референтом, но не на стезе дискурса, как это делают их оппоненты, а путем дискредитации теоретических текстов (устранение соперника). «Не усложняйте женщину, не подменяйте ее собой, своими схемами» – таков скрытый подтекст их обращения к теоретикам[66]. Эта позиция эмпириков, являющаяся квинтэссенцией сексистской ортодоксии, имеет успех у публики, питающей страсть к искусству.

Макаревич – один из пионеров альтернативной фотографии. В «эпоху застоя» его интересовали эсхатологические аспекты жизни, свидетельства деградации советского утопического проекта. Интерес к фактуре распада и обветшания проявился не только в фотографии, но и в ранних живописных работах. В 1970-х и 1980-х годах ему (вместе с Георгием Кизевальтером) удалось создать визуальную фактографию «Коллективных действий» – группы, в которой Макаревич и Елагина состоят с 1979 года. В 1985 году Игорь отснял несколько пленок на станции метро «Новокузнецкая» (см. ил. 11.1). Его внимание привлекли подземные фризы, повествующие о героизме советских вооруженных сил во время Второй мировой войны. В те годы для съемок в метро требовалось специальное разрешение, свидетельствовавшее о «сакральности» этой территории. Допуск к фотографированию «сакральных» мест («публичных» пространств и объектов государственной важности) был признаком доверия, которого удостаивался далеко не каждый. Трансгрессивность акции Макаревича в том, что инсценированное им вторжение приватной фактографии в публичное пространство являлось, с точки зрения властей и официальных *media*, посягательством на их права. В конце 1980-х годов я получил от Игоря фотографии подземных фризов и сопроводительный текст, который привожу целиком:

Рельеф на станции метро «Новокузнецкая»:

Станция метро «Новокузнецкая» открылась в ноябре 1943 г. [год рождения Макаревича. – В.А.-Т.], т. е. строительство и оформление подземного зала, а также путевых перронов велось в наиболее критический период войны: именно в эти годы прежнее академическое искусство обрело окончательные, характерные для него черты. Над созданием архитектурно-монументального решения станции трудился большой коллектив уже признанных мастеров, среди которых звезды первой величины: В. Гельфрейх, Н. Томский, С. Рабинович, А. Дейнека и др.[67] *Если довоенные подземные дворцы тоталитаризма можно охарактеризовать как произведения «высокого» стиля, то сооружения военного времени, теряя строгую форму, выявляют сокровенные особенности*

искусства социалистического реализма. В мифологической схеме станции «Новокузнецкая» прослеживается несколько уровней: барочно-декоративные портреты полководцев – Александра Невского, Дмитрия Донского, Минина, Пожарского, Суворова, Кутузова – заступников, призванных защищать теряющую силы столицу от подступающего врага. Холодновато-надменные мозаики Дейнеки продолжают почти исчерпанную к тому времени довоенную тематику – непобедимое могущество империи. Совершенно новые черты носит рельефный фриз, проходящий по периметру станции и иллюстрирующий оперативные сводки с театра военных действий. В нем изображены некие тролли, словно просочившиеся из темных подземных нор. В своей энергетике эти персонажи сопоставимы с фигурами на станции «Бауманская», образующими пантеон Эриний Московского метрополитена. Максимальная агрессия достигается тем, что во фриз, формально несущий чисто декоративную роль, втиснута наррация, обладающая колоссальной энергией. Пол многих персонажей заявлен столь невнятно, что позволяет усмотреть в этом кастрационный жест в наивысший момент героического оргазма. И без того неестественно малый масштаб изображений испещрен деформирующими пространство вкраплениями миниатюрных групп сражающихся и нападающих, которые по сути дела являются инкрустацией общего фона сгустками концентрированной ненависти. Военные механизмы, снаряды, скупые признаки Природы одушевлены ненавистью как некоей Благодатью. Рельеф «Новокузнецкой» наряду с «бауманскими» фигурами – это произведения, возникшие в пограничный период; в сущности, их можно считать материализацией субстанций Террора.

11.3
Макаревич и Елагина, «Закрытая рыбная выставка», 1994.

Объем работ, созданных Макаревичем и Елагиной, настолько велик, что я ограничусь упоминанием лишь некоторых из них. У Макаревича это 16 цветных фотографий под общим названием «Изменение» (1978), серия «Homo Lignum» (1996–2004), живописный объект «Сотбис» (1989) и «Грибная башня» (2003–2009) – аллюзия на «Башню Татлина» (проект памятника III Интернационалу, 1919); у Елагиной – инсталляционные объекты, в которых сталкиваются два вида «идеальной» предметности – лексика и визуальность. Среди них – «Пре*красное*» (1990), «Детское» (1989), «Высшее/ Адское» (1990) и «Чистое» (1989) (см. ил. 11.2), а также «фармацевтические» панели 2010 года,

отсылающие к проблемам спроса и потребления в медицине. Первым из совместных проектов Макаревича и Елагиной была «Закрытая рыбная выставка» (1990) (см. ил. 11.3), включавшая в себя живописные и скульптурные объекты, а также фотографии и рукописи вымышленного персонажа Николая Борисова. Инсталляция «Жизнь на снегу» экспонировалась в Мюнхенском Kunstlerwerkstatt Lothringer Strasse под эгидой выставки «Damaged Utopia» (1995)[68].

Персональные выставки Макаревича и Елагиной состоялись в ГТГ («В пределах прекрасного», 2005) и в венском Музее истории Искусств («In situ», 2009).

Ссылки

66

Здесь я намеренно отождествляю два пафосных клише – «прекрасный пол» и «прекрасное в искусстве». Благодаря новым технологиям наше цифровое бессознательное (digital unconscious) производит ту же самую операцию, т. е. контаминацию возвышенного (sublime) сублимированным (sublimated), в считанные доли секунды.

67

Помимо названных авторов: арх. И.Таранов, И. Быкова, И. Рожин; скульпт. А. Зеленский, Н. Штамм (прим. Игоря Макаревича).

68

Эту выставку курировала Маргарита Мастеркова-Тупицына.

12.1

Борис Михайлов, фотография из серии «Case History», 1997–1998.

Борис Михайлов

Весной 2002 года в галерее Пэйс/ Магилл (Нью-Йорк) состоялась выставка фотографий Бориса Михайлова[69]. Тематически эта выставка перекликалась с показом его харьковских фотографий в экспозиционном пространстве Чарльза Саатчи (Лондон, 2001). В качестве каталога использовался альбом «Boris Mikhaylov: Case History» (1999)[70] (см. ил. 12.1). В нем представлена la nuda vita, жизнь бездомных людей – ее теневые, негативные стороны, ставшие своего рода «нормой». Однако в отличие от негативности, связанной с критикой идентичности или феноменологическим *эпохé*, характер оптических соприкосновений Михайлова с внешним миром нельзя описать в тех же терминах. В его случае мы имеем дело не с «идеально предметной», а с «телесно сцепленной» негативностью. Перед тем как обсудить содержание альбома, сошлюсь на Пьера Клоссовски, считавшего, что «нет ничего более вербального, чем избыточность плоти»[71]. Нечто подобное мог бы сказать и Михайлов: в его фотографиях негативность – тот самый *vanishing mediator* (ускользающий или исчезающий посредник), с помощью которого регулируются взаимоотношения между трансгрессией плоти и ее деградацией.

Негативность – демиург репрезентации, и это ее качество безусловно привлекает и даже завораживает Михайлова. Нельзя также забывать о прошлом и, в частности, о «культурной идентичности» советского образца, чья позитивность, по признанию Михайлова, «проела ему плешь». Вот то, от чего он пытался освободиться: негативность стала для него синонимом освобождения и в конечном счете его идентичностью. Однако «отрицание отрицает себя», что делает «негативную идентичность» неудобной для обустройства. Сказанное относится не столько к раскрашенным (соц-артистским) фотографиям второй половины 1970-х годов, сколько к монохромным (голубой и коричневой) сериям, таким, как «Сумерки» (1993) и «У земли» (1991).

Считается, что Нэн Голдин (Nan Goldin) телесно переживает все, что становится добычей объектива, в чем ее отличие от Михайлова, чье пребывание на этой территории ассоциируется с паникой, с паническим состоянием вещей, оказавшихся в зоне конфликта. Фотокамера для него – щель, сквозь которую можно спокойно (без паники) наблюдать, как рушится мир, сохраняя при этом иллюзию непричастности. В качестве подтверждения приведу фрагмент разговора с Ильей Кабаковым,

опубликованного в альбоме «Case History»:

И.К.: Ближе всего мне зрение паническое. Речь идет не о чемто конкретном или выделенном, а о тотальной панике, которую человек испытывает постоянно перед лицом всего, что его окружает. Каждый, кто прожил много лет в России, прекрасно знает зоны не специальных опасностей, а специальных безопасностей: бомбоубежище, квартиру друзей, коммунальную кухню.

В.А.-Т.: Не будь этих контрастов между зонами опасности и безопасности, не было бы языка негативности, и городские пейзажи Михайлова – лучшее тому подтверждение[72].

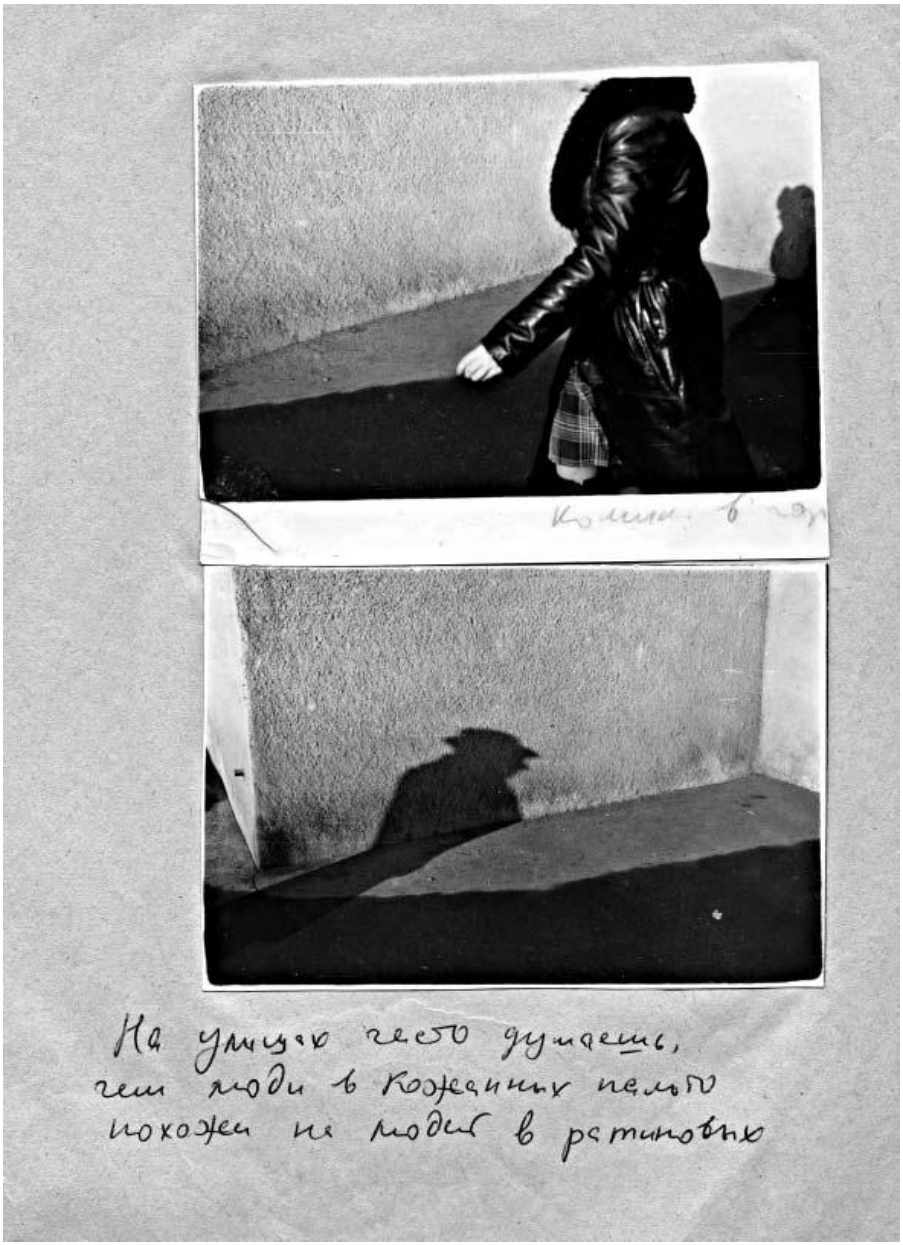
На снимке, сделанном в 1998 году, шестилетние мальчик и девочка курят на пустыре возле утилизационной трубы. Они явно брошены на произвол судьбы, и взгляд фотографа – редкий (если не единственный) знак внимания к ним со стороны взрослых. На другой фотографии подросток из привилегированной семьи катается на дорогих роликовых коньках под неусыпным наблюдением матери. Недалеко от них, прямо на асфальте лежит человек – мертвый или мертвецки пьяный. Здесь мы опять становимся свидетелями игры различий, которая – независимо от специфики повествования – выявляет саму природу негативности, ее пристрастие к языку оппозиций, к риторике контрастов. По своему воздействию негативная оптика напоминает решетку (ментальную кальку), наложенную на реальность. Важно то, что подобное наложение происходит до момента фотографирования. В этом смысле все фотографии из серии «Case History», отрепетированные или спонтанные, следует считать постановочными.

В серии есть несколько ландшафтов. На одном – красные маки запечатлены на фоне помойки. Забор между ними воспринимается как спасительное клише, необходимое (нам, нашему сознанию) для усиления контраста между прекрасным и мерзким. Однако тот факт, что он (т. е. забор) полуразрушен, делает этот контраст более зыбким, телесно-нейтральным.

Репрезентация мужского и женского мяса («избыточность плоти») достигает в «Case History» небывалой кондиции; обилие половых органов (мужских, женских) связано с желанием художника убедить зрителя, что перед ним люди, а не загадочные пришельцы с других планет, чьи страдания не вызывают жалости, поскольку мы не знаем – нормально это у них или нет. Половой орган – одно из самых универсальных клише: выставляя его напоказ, бездомный (больной, гонимый) человек вызывает к себе

особое, ни с чем не сравнимое сочувствие, причем не только ментально, но и физически. Каждый из таких персонажей воплощает отчуждение: оно буквально выплескивается из него (нее), заполняя пространство кадра. В некоторых случаях ритуал раздевания (раздевание модели) становится для фотографа навязчивой идеей. Создается впечатление, будто он стремится обнажить объект своего желания, негативность.

Михайлов как-то сказал, что хороший фотограф – дворняжка. Он не прочь ждать в течение трех часов у железнодорожной станции в предвкушении момента, когда порыв ветра поднимет подол платья у сидящей на привокзальных ступеньках женщины. Именно этот момент («пунктум» в терминологии Ролана Барта) запечатлен на одной из фотографий. На ней отчетливо виден бритый лобок, застигнутый врасплох объективом камеры.



12.2

Борис Михайлов, фотография из альбома «Неоконченная диссертация», 1985.

По словам Михайлова, «подозрение в отсутствии у нее нижнего белья можно объяснить одной лишь собачьей интуицией уличного фотографа». Кадр на вокзале замечателен еще и тем, что в нем дает о себе знать регрессивный потенциал негативности, которая в поисках своего истока отождествляет его

с «началом мироздания» («l'origine du monde» у Густава Курбе)[73].

В альбоме «Case History» Кабаков дает этому следующую оценку:

И.К.: Хотя не знаю лучшего внутреннего портрета советской жизни, меня в фотографиях Михайлова в равной степени потрясает его работа с пошлостью. Он настолько близко с ней соприкасается, что только такой художник, как он, смог выдержать подобный риск. Это как затяжной прыжок десантника, падающего вниз без парашюта с уверенностью, что он раскроется в самый последний момент. От того, как Боря снимает, у меня полное впечатление катастрофической съемки на грани самоистребления. По сути дела следующий шаг уже взрыв, уже полный провал. Но он умеет подходить, не касаясь, к эпицентру этого взрыва… Очень близкая работа с краями – с тем, к чему нельзя прикоснуться.

В беседе, записанной в Берлине (2003), Михайлов признался, что «не понимает значения того, что делает», и видит в этом «попытку облечь в визуальность свое незнание западной жизни»[74]. Однако тот факт, что ему все же удалось найти в ней закономерности, достаточно редкий феномен. Михайлов не раз повторял, что «фотографии в какой-то момент нужно было отойти от „ощущения прекрасного", так как оно уже начинало довлеть, заполняя пространство»[75]. Значит, спросил я его, спасение в «плохой» карточке? Но в чем же тогда ее отличие от «хорошей»?

Б.М.: «Хорошая» карточка – это та, что висит на стене. А «плохую» карточку в таком варианте трудно себе представить: она как бы мусор. Но оказывается, через какое-то время эти «плохие» карточки начинают смотреться на стене лучше, чем «хорошие», так как «хорошие» становятся китчем.

12.3
Борис Михайлов, фотография без названия, 1973.

В.А.-Т.: Взаимоотношения «плохой» и «хорошей» карточек с текстом таковы, что плохая взаимодействует с ним гораздо лучше. Эта проблема интересна сама по себе.

Б.М.: У меня «плохая» карточка действительно лучше соединялась с текстом. По-видимому, «хорошая» отвлекает внимание. Текст никогда не совпадет с ней по чувству, и ты его не подгонишь. А это отвлекает[76].

В концептуальных фотоальбомах Михайлова «плохие» карточки снабжены сопроводительными текстами, написанными от руки и как бы обрамляющими визуальный образ. «Необязательность» изображений контрастирует с высказываниями фотографа, сводя на нет пафос этих высказываний и провоцируя игру различий. «Незаконченная диссертация» (1980-е) и «Вязкость» (1982) – именно те альбомы, в которых демонстрируется соединимость текста с фотографиями, лишенными «эстетического напряжения» (см. ил. 12.2). Того же мнения придерживается и сам Михайлов, считающий, что «ненапряженная фотография – это просто другой уровень возможной работы. Есть игра в картину, а есть игра в документ».

В.А.-Т.: Следовательно, текст совместим с фотографиями,

которые не столь эстетически напряжены.

Б.М.: Да, потому что есть «настенный» тип фотографии, а есть «документальный», как документальное кино. В какой-то момент кажется: «вот она, эстетика» или «ах, как классно», а через некоторое время оказывается – нет, не классно.

В.А.-Т.: То есть излишний артистизм в фотографии мешал. Б.М.: Да, мешал.

Борис Михайлов (см. ил. 12.3) – исключительно одаренный художник, но обсуждать его в этих терминах столь же нелепо, как, скажем, воздавать должное акуле за то, что она хорошо плавает. Ведь ничего другого от нее нельзя ожидать, так как она живет в воде. Сказанное распространяется и на Михайлова в том смысле, что для него негативность – стихия, в которой он чувствует себя как рыба в воде. И пока она остается для него средой обитания, в его компетентности как художника можно не сомневаться. Другое дело – маршрут путешествия: вот то, о чем имеет смысл говорить и с чем (в ряде случаев) не соглашаться.

Ссылки

69

Выставки фотографий Михайлова не поддаются учету. Если ограничиться музейными экспозициями, то в 2011 году это: «Красная серия», Tate Modern (апрель 2011 года), и «Case History», MoMA (с конца мая по начало сентября 2011 года).

70

См.: Victor Tupitsyn. Romancing the Negative // Каталог выставки Бориса Михайлова «Les miserables». Sprengel Museum, Hannover, 1998.

71

Pierre Klossowski. Un si funeste désir. Paris: Gallimard, 1963. P. 126–127.

72

Ilya Kabakov and Victor Tupitsyn. Boris Mikhaylov: Case History. Zurich: Scalo Verlag, 1999. P. 473–474.

73

В 1886 году Курбе создал запоминающийся образ раздвинутых женских ног, назвав свое живописное полотно «L'origine du monde». С 1945 года холст считался потерянным и, по странному стечению обстоятельств, обнаружился в коллекции бывшей жены Жака Лакана, Сильви, вскоре после его смерти. В настоящее время картина находится в Musée d'Orsay, Париж.

74

См.: Victor Tupitsyn. Who Is Afraid of a Bad Photograph // Victor and Margarita Tupitcyn. Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, and The Moscow Archive of New Art. Museu Serralves and Idea Book, 2004. P. 137–162.

75

Ibid.

76

Ibid.

Андрей Молодкин

В работах Молодкина из серии «I love» (2002) поражает условность дихотомии между иконографией смерти, связанной с изображением черепа, и многократно возобновляющимся процессом освоения холста шариковой ручкой. Одна идея – это «умирание», образ конца; вторая – продолжение рода шариковых ручек в том смысле, что на смену отработанному комплекту (т. е. как бы мертвецам) тут же приходят представители новой генерации. Каждому из них предназначено любой ценой, до последней капли своей чернильной крови, исступленно работать, тем самым создавая иллюзию непрерывно возобновляемого, циклического процесса. Его конец – «конец истории», и череп – символ этого финала. Завершение художественного проекта обретает эсхатологический ракурс и в каком-то смысле соответствует ходу событий в книге Откровения св. Иоанна Богослова.

Здесь особенно интригует переход от изображения черепа к валоризации цен на нефть, ибо и то и другое – связанные вещи. Ведь нефть – это море спрессованных черепов и других органических веществ, прошедших стадию трупности и стагнации в далеком прошлом и конвертированных в гидрокарбоны, которые, в свою очередь, конвертируются в денежные знаки и политические амбиции. Вот почему интерес Молодкина к нефти проистекает из предыдущей серии с черепами. И то и другое навеяно «готической» панккультурой (в ее позднем варианте). Вкус к «готике» привил художнику его бывший партнер, Алексей Беляев-Гинтовт[77]. По мнению Молодкина, «за этой чертой угадываются нефтяные перспективы загробной жизни». Он также сообщил, что *«занялся рисованием шариковой ручкой во время службы в Советской армии, где солдату выдавали две такие ручки писать письма. Я забирал их у других солдат и постоянно рисовал. Так возник интерес к постоянному монотонному рисованию. Позднее я понял, что эта „дурная привычка“ сродни мастурбации. Понял, когда стал рисовать черепа именно в технике шариковой ручки, а не в технике живописи. Это был мой способ мастурбирования как принцип самоудовлетворения и самолюбви. Как влечение к смерти и второму рождению*»[78].

И понятно почему: перформативный аспект мастурбации сводится к нагнетанию непрерывных повторов, копирующих чередование актов рождения и смерти. Желание пригреть ее (т. е. смерть) на своей груди – лейтмотив нефтяных работ Молодкина. Тем более что нефть такой же хамелеон, как и смерть. Не

исключено, что интерес к нефти является сублимацией интереса к смерти. Некоторые из работ свидетельствуют о «поражении» небесных сил в борьбе с нефтью. Остается надеяться, что скульптурные реплики ангелов и Христа, поверженных в нефть, не более чем «сигнал бедствия», отражающий глубину нашей зависимости от нее. «*С нефтью все сверстники – и мы, и динозавры*», – считает Молодкин. Его скульптуры – интерактивные работы, возникающие на границе между гетерогенными контекстами, например между искусством и политикой, искусством и конвертируемой валютой, искусством и природными ресурсами. Нефть поступает в них через трубы, присоединенные к контейнерам, как это принято в нефтеперерабатывающей промышленности. По сути дела это и есть нефтеперерабатывающая промышленность, с той только разницей, что нефть перерабатывается не в топливо, а в произведение искусства, которое в соответствии с замыслом автора нужно воспринимать не как конечный продукт, а как еще один энергетический ресурс. Хотя этот продукт пригоден для продажи или экспонирования в музее, он также выступает в роли посредника между феноменами, не имеющими прямого отношения к эстетике.

В работе «Демократия» (2005) Молодкин возвращает этому понятию статус политической утопии, который она утратила. Причем не только в России, но и на Западе, где власть корпоративного капитала достигла имперской кондиции, и демократия оказалась пригодной лишь для того, чтобы заполнить ее нефтью, как пустую канистру. Заполняются не только вакантные формы, но и те, что требуют обновления. В «Проекциях» («Direct From The Pipe», Paris, 2007; «Untitled», Milan, 2008) – это две полые скульптуры Христа. Первая заполнена кровью, вторая – нефтью. Их содержимое бурлит и переливается всеми цветами радуги благодаря насосам, ритмически перекачивающим нефть/кровь из одного сосуда в другой, что создает (с помощью проекторов) монументальные и одновременно динамические образы на стене. Во время одного из таких показов «нефтяная демократия» экспонировалась рядом с телевизионным экраном, на котором маршировали чеченские боевики под звуки гортанных песен. Они то появлялись, то вновь исчезали в голубом тумане. Дистанция между ними и «демократией» казалась бесконечной, хотя в действительности она не превышала трех метров. В нижнюю часть экрана были вмонтированы краны, обеспечивающие бесперебойное снабжение гидрокарбонами. По трубкам текла чеченская нефть – от демократии к фундаментализму и от фундаментализма к

демократии. Казалось, будто они не могут существовать врозь и что фундаментализм – это топливная база западной демократии, тогда как демократия – прибавочная стоимость фундаментализма, его светлое или мрачное будущее. Поделившись впечатлениями с художником, я спросил: правильно ли считаны мной его интенции?

А.М.: Как-то мы с вами обсуждали такое понятие, как «негативная скульптура» (или «пустой бидон»), с учетом того, что позитив в такой скульптуре отсутствует. То, что она негатив, сделало возможной обсуждаемую нами инсталляцию, ибо негатив мы используем, чтобы печатать фотопринты или снимать фильмы. В инсталляции, о которой здесь идет речь, я решил использовать негатив скульптуры (или «негативную скульптуру») как пленку для видеофильма. Негативная скульптура – это и есть пленка или фильм, равно как и телевидение. Телевидение работает на электричестве, которое производят с помощью нефти или любого другого ресурса. В формальном плане основная ответственность за реализацию этой инсталляции возложена на негатив скульптуры. Не менее важную роль играет звук. Ритмический шум насоса «дирижирует» инсталляцией[79].

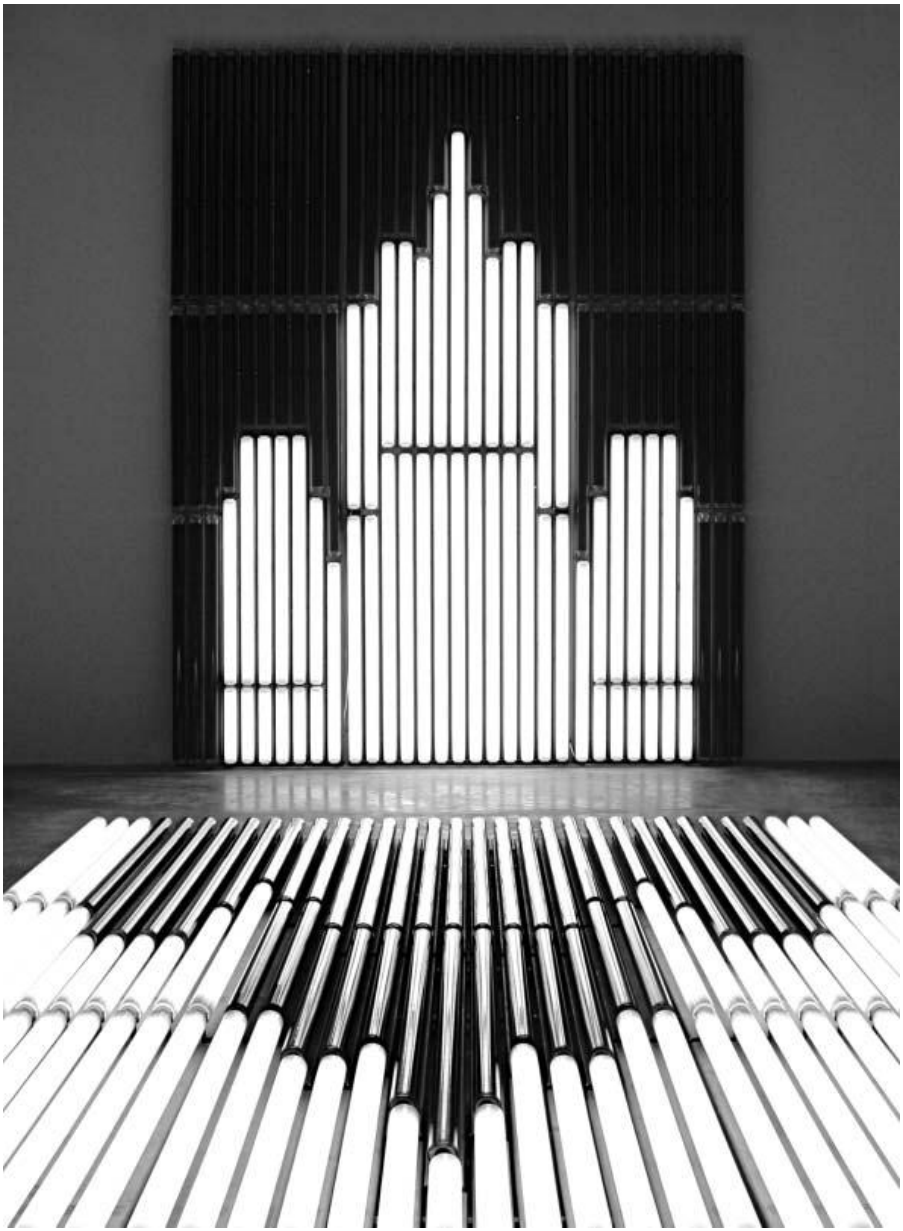
В 2007 году в Париже (в галерее Orel Art) прошла выставка Молодкина «Guts à la Russe» (2008) – тексты, соединенные прозрачными шлангами, по которым циркулирует нефть. При входе в галерею зрителей приветствовало нефтяное «Fuck you» (2007), а в следующем зале нефтяные насосы ритмически перекачивали черное золото из текста в текст – из «Das Kapital» (2008) в нефтяного демона, поверженного как на картине Врубеля. Рухнувший демон – это Патрокл, и то, что в экспозиции он фигурировал под именем «Олигарх» (2007), не меняет дела. Гомер превратился в Маркса, Троянская война – в контроль над ресурсами, а Приам и Агамемнон – в героев газетной хроники. В нефтяном «Fuck you» Молодкину слышится «трупный голос прошлого». Если передавать эту фразу из уст в уста, она будет выглядеть как нефтепровод. Заполнение букв нефтью оправдано тем, что многие ценители современного искусства прямо или косвенно связаны с нефтяным бизнесом.

* * *

У каждого значительного художника есть сильные и слабые стороны. Будучи умелым рисовальщиком и инженером,

привыкшим осваивать новые технологии, Молодкин глух к дискурсу. Для него текст – полая форма, чье содержимое (нефть как атрибут самоидентификации с «готической» субкультурой) претендует на роль содержания. Лексика используется как «подножный корм» или редимейд. Почти все работы, в которых слова заполнены нефтью, подсказаны автором этих строк в процессе многочисленных разговоров. Постминималистские модульные структуры, сочетающие нефтяные трубы с неоновыми, возникли благодаря вмешательству Маргариты Тупицыной, предложившей комбинирование нефтяных и неоновых модулей по аналогии с классическими работами Дэна Флавина. То, что Флавин не интересовался нефтью, нисколько не влияет на значимость модульных композиций Молодкина, таких, как «Transformer no.V579» (2011), «Sin-Machine» (2012), «Vertical of Power» (2012). Наше участие в его проектах, сводившееся к имплантации идей, – вполне обычное явление в истории искусств: Клемент Гринберг нередко говорил Джексону Поллоку, «что делать», и иногда даже правил его композиции. Так же как психоаналитик не соперничает с пациентом, критики и кураторы не занимаются изготовлением произведений искусства. Тем более что авторство (в конечном итоге) все равно приписывается художнику. Заимствование идей, мироощущенческих клише, приемов и штампов – неотъемлемая часть культуры, и я не уверен, что найдется хотя бы один просвещенный и в то же время «оригинально мыслящий» автор, в чьих работах отсутствуют «интертексты» – явные и скрытые цитаты из произведений коллег или представителей смежных профессий. В этой связи упомяну аксонометрию нефтяных и неоновых решеток в выставочном проекте под названием «Liquid Modernity». Проект был осуществлен весной 2009 года в Лондоне в галерее Art Sensus, UK[80].

В одном из интервью Владимир Набоков рассказал историю про зоопарк, где проводились опыты по обучению обезьян навыкам рисования. На это ушло несколько лет, однако, несмотря на усилия экспериментаторов, животные продолжали пребывать в нетворческом состоянии. Когда денежные средства, выделенные на превращение зоопарка в *art school*, иссякли, одна из обезьян все же пошла на компромисс.



13.1
Андрей Молодкин, «Новый архитектон», 2010.

Ей удалось изобразить решетку, за которой она находилась. Узник – не обязательно тот, кого держат за решеткой, считал Набоков. Каждый из нас наполовину заключенный, наполовину надзиратель. Казалось бы, во всем виновато зрение: сетчатка глаз «изрешечивает» объект созерцания, делает его «ячеистым» или «зернистым» (как фотоснимок при сильном увеличении). С одной

стороны, «решетчатость» восприятия всегда (или почти всегда) остается за сценой визуального опыта – в предсознательной сфере. С другой стороны, решетка – это идеальный предмет (эйдос), а идеальная предметность – неотъемлемая часть сознания. В работах Молодкина решетка становится нефтяной, тем самым как бы оправдывая звуковое сходство между словами *grid* (решетка) и *greed* (страсть к наживе, связанной с продажей нефтепродуктов).

Молодкина иногда упрекают в повышенной чувствительности к тому, что Этьен Балибар связывал с понятием *egaliberté*. К счастью, он в этом не одинок. В статье «Gesamtkunstwerk GULAG. Умрешь вчера, будешь первый» (Художественный журнал [далее ХЖ]. 2011. № 82) я поделился впечатлением, которое произвел на меня американский павильон в Венеции, где в 2011 году выставлялись Дженнифер Аллора и Гильермо Касадилья. «Казалось бы, в их работах есть медиальный оттенок – избыточная „хлесткость“ укороченных смыслов и т. п., однако далеко не каждому удается стать *экспроприатором экспроприаторов*, т. е. вернуть то, что индустрия рекламных фраз и образов заимствовала (и продолжает заимствовать) у людей искусства, а именно лапидарность форм и эффек(тив)ность ассоциаций. Можно было бы отдать их на откуп рекламе и журналистике, но во имя чего? Особенно если художники (такие, как Аллора и Касадилья) способны на столь точные попадания». Как и следовало ожидать, российские критики, художники и кураторы отнеслись к инсталляции Аллора и Касадилья крайне негативно, назвав ее «лобовым» искусством, аттракционом и т. п.

13.2

Андрей Молодкин, фотография в российском павильоне в Венеции. Куратор сдирает со стены фразы о чеченской нефти, 2009.

В качестве альтернативы предлагается эстетика «дальнобойщиков» – апелляция к *возвышенному с заниженным градусом*. Парадокс в том, что искусство лукавых промахов и размытых границ как раз и является наиболее ходким товаром, востребованным индустрией культуры. Художники подразделяются на два лагеря – одни верят в успех единичного выстрела, другие палят картечью, т. е. осколочной пылью, причем в неизвестном направлении, поскольку именно так, а не иначе можно (по их мнению) создать иллюзию попадания. У Набокова в «Даре» есть мысль:

«Что же понуждает меня слагать стихи, если все равно пишу зря, промахиваясь словесно или же убивая и барса и лань разрывной пулей „верного“ эпитета».

В марте 2010 года Молодкин участвовал в выставке «Футорология» (Центр современной культуры «Гараж», Москва), где была представлена его инсталляция «Новый Архитектон» (см. ил. 13.1). Я был свидетелем ее изготовления и могу засвидетельствовать, что *«по внешним признакам она напоминает высотное здание на Смоленской. В инсталляции угадывается связь с супрематическими архитектонами Малевича, а также с неоновыми конструкциями Флавина, посвященными Татлину*[81] *. Слово „неоновое“ прочитывается как „сверхновое“, а сочетание светящихся труб с нефтяными воспринимается как кафедральный орга́н. Его звучание зависит от умения вслушиваться в увиденное*[82]*. Для одних это фонограмма происходящего в стране, для других – мир искусства с его „блистательными“ самообманами. Так же как балет в России больше, чем балет, нефть – больше, чем нефть, поскольку ее перерабатывают в гламур. Гл-амур – это глянцевая любовь, и свечение неоновых труб как нельзя лучше передает атмосферу полюбовного безразличия, царящего в современной культуре»*[83].

В 2009 году Молодкин представлял Россию на биеннале в Венеции (см. ил. 13.2). В 2011–2012 годах три музейные выставки состоялись во Франции (Musée d’Art Moderne Saint-Etienne), в США (Station Museum of Contemporary Art, Houston, Texas) и в Германии (Museum Villa Stuck, München)[84].

Ссылки

77

В свое время Молодкин и Беляев-Гинтов испытали на себе влияние Тимура Новикова и его «Академии». Отсюда использование античной и ренессансной образности в контексте

«готической» субкультуры (Аполлон Бельведерский, Ника Самофракийская, Христос и Мадонна, заполненные нефтью или кровью).

78

См: Victor and Margarita Tupitsyn. Sweet Crude Eternity // Cold War II. Exhibition catalogue, Kashya Hildebrand Gallery, Zurich, 2006. P. 12–53.

79

См: Victor and Margarita Tupitsyn. A Conversation with Andrei Molodkin // Holy Oil. Exhibition Catalogue, Jallery Art Sensus (в прошлом Orel Gallery), UK. P. 17–55.

80

Куратором выставки был В. Агамов-Тупицын.

81

То же самое можно сказать об инсталляции под названием «Transformer no. V579», которая была выставлена в галерее Art Sensus (Лондон) в сентябре 2011 года. В пояснительном тексте (Wall Text) Маргарита Мастеркова-Тупицына указала на связь между постминималистскими работами Молодкина и primary structures американских минималистов.

82

Критикуя ревнителей чистого искусства, Марсель Дюшан называл их апологетами «ретинального» зрения.

83

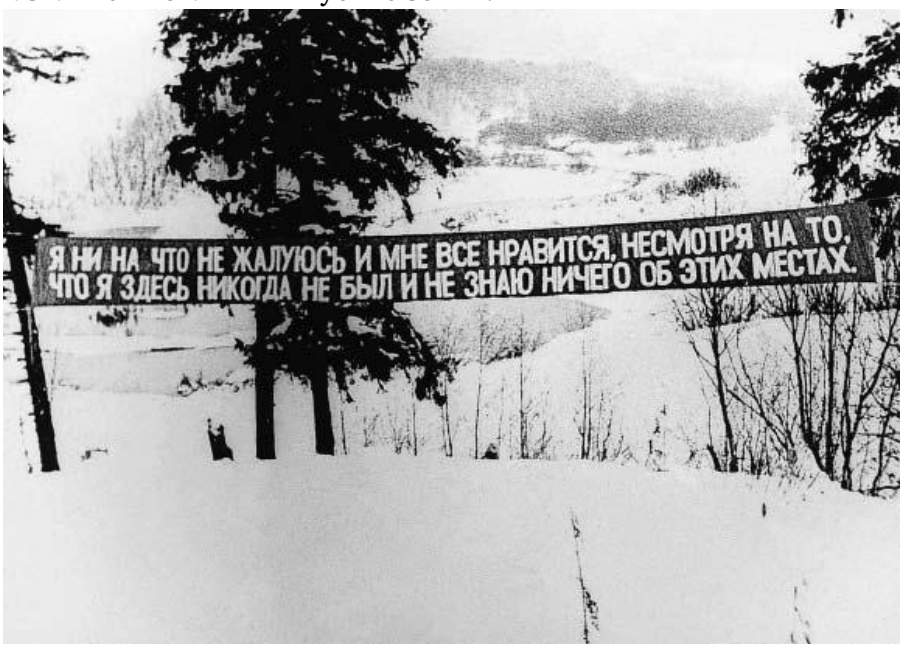
Этот параграф написан по просьбе Молодкина (по-русски и по-английски) как пояснительный текст к «Новому Архитектону». Наше с ним сотрудничество было в основном связно с написанием подобных текстов, разработкой экспозиционных проектов и созданием текстовых или модульных структур, заполняемых нефтью и т. п. В результате возник новый «режим фраз» под общим названием «петродискурс». Молодкин с энтузиазмом адаптировал эту когнитивную технологию, однако нас (т. е. меня и Маргариту Мастеркову-Тупицыну) не раз упрекали в «политизации» его работ, в «навязывании» ему левых идей и позиций.

84

Каталог выставки в Музее Villa Stuck под названием «Andrei Molodkin: Liquid Black» напечатан издательством Kehrer в начале июня 2012 года. Кураторы выставки, а также авторы, составители и редакторы каталога – Маргарита Мастеркова-Тупицына и Виктор Агамов-Тупицын.

Андрей Монастырский

01.07.2011. Открытие биеннале в Венеции. В одной из комнат российского павильона экспонируются архивные материалы группы «Коллективные действия» («КД»), в другой – инсталляция Андрея Монастырского, условно «ГУЛАГ», а в третьей – проекции образов, связанных с жизнью и бытом участников группы. Название выставки – «Пустые зоны».



14.1

Группа «Коллективные действия» («КД»), «Лозунг-1977» («Красный лозунг»).

Главный экспозиционный объект – тюремные нары, воссоздающие атмосферу концлагерей. Применительно к репрессиям и *чисткам* 1930-х годов геометрический минимализм «ГУЛАГа» – конечный этап редукции (напомню, что в феноменологии Гуссерля обретение «*чистого я*» – итоговый баланс трансцендентального опыта).

14.2

Группа «Коллективные действия» («КД»), «Неудачный [коричневый] лозунг», 1978.

Если для куратора российского павильона (им в данном случае оказался Б. Гройс) Сталин – это прежде всего «концептуальный художник», создатель «тотальной инсталляции» под названием СССР, то сам Монастырский придерживается несколько иного мнения. Вот, наверное, почему он обратился к теме ГУЛАГа. «Лозунг–1978», вывешенный в верхней части

инсталляции, гласил: «Зачем я лгал самому себе, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах, – ведь на самом деле здесь так же, как везде, только еще острее это чувствуешь и глубже не понимаешь»[85]. Нечто подобное мог бы сказать Данте, покидая «Inferno». Расхождения во взглядах (между куратором и художником) очерчивают ту самую «пустую зону» (чистилище?), где теряются различия между логикой факта и логикой фикции[86]. Неужели действительно реальность должна стать вымыслом, чтобы быть мыслимой?

Хотя лозунги группы «КД» – феномен эпохи застоя, их нельзя описать на языке лозунгов, характерных для этой эпохи. Нельзя, потому что *поэзис* и *дианойя* дают о себе знать исключительно за гранью лозунга, в нелозунговом пространстве. Все началось с того, что в январе 1977 года Монастырский, Алексеев, Кизевальтер и Панитков вывесили в подмосковном лесу красное полотнище, «Лозунг–1977», на котором было написано: «*Я ни на что не жалуюсь, и мне все нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах*». Спустя год этот формат превратился в «сериал», о чем свидетельствует «Лозунг–1978», упомянутый выше. Описание третьего лозунга (третьего по счету) можно почерпнуть из моей переписки с Монастырским (конец 2008 – начало 2009 года):

А.М.: Посмотри в приложении новую акцию «КД», которая связана с решением поместить в десятый том «Поездок за город» материалы «Лозунга» 1978 года: «Я ждал тебя в условленное время и ушел. Ты сам знаешь дорогу. Приходи, если хочешь меня увидеть». Он тогда показался нам неудачным по всем параметрам – и по «плоскому» тексту, и по цвету полотнища (коричневый). Да и сам текст этого коричневого, «скоропалительно» сделанного лозунга был слишком конкретен, описывал некий внешний эпизод по сравнению с «внутренней историей» двух первых лозунгов – 1977 года и сделанного в апреле 1978 года. Как ты на это смотришь?

В.А.-Т.: У меня в архиве есть слайд красного лозунга, а о коричневом слышу впервые. Отсроченность этого «неудачного» лозунга и связанного с ним событийного поля позволяет взглянуть на него глазами Вальтера Беньямина, считавшего, что коммунизм – это политизация эстетики, а фашизм – эстетизация политики[87]. Соответственно, красный и коричневый – два цвета времени, однако в 1978 году использование коричневого фона было преждевременным (см. ил. 14.1, 14.2)…

На самом деле лозунгов у «КД» было много, причем не только

в XX веке, но и в XXI. Так, например, в письме, полученном от Монастырского (А.М.) в апреле 2003 года, сообщалось об акции «Лозунг-2003»: «*В лесу, на просеке между деревьями, был повешен портрет Хайдеггера в рамке под стеклом размером 6,5 см. на 9 см. Моск. обл., Савеловская ж. – д, возле дер. Киевы Горки, 19 апреля 2003 г.*». Спустя два года – еще одно известие: «*Вчера сделали новую акцию „КД“ „Лозунг–2005“, на буддийскую тему. По лесу рядом с Киевогорским полем громко разносилось чтение алмазной сутры моим голосом (фонограмма). Жду вас в Москве. Андрей*».

Автор этих писем принадлежит к числу наиболее заметных фигур в современной российской культуре. Его можно считать одним из основателей московской концептуальной школы[88]. Сформированная им в 1976 году группа «КД» включала в себя (наряду с самим А.М.) Николая Паниткова, Сергея Ромашко, Никиту Алексеева, Георгия Кизевальтера, Игоря Макаревича, Елену Елагину и Сабину Хансген[89] (см. ил. 14.3).

14.3

Инсталляция группы «КД» на выставке «Global Conceptualism» (куратор М. Мастеркова-Тупицына), Queens Museum, Нью-Йорк, 1998.

Если работы Ильи Кабакова – это «галлюциноз коллективных высказываний», то А.М. учреждает концептуализм как «галлюциноз коллективных действий». В 1970–1980-х годах оба они оказались причастными к формированию круга МАНИ (Московский архив нового искусства). Деятельность А.М. не ограничивается акционизмом. Он также известен как автор стихов[90], литературных и теоретических текстов, коллажей и

концептуальных объектов[91].

Диалоги с А.М. – часть переписки, возникшей после моего отъезда из СССР в 1975 году. Тогда мне казалось, что советский и американский режимы – всего лишь разные парадигмы театральности и что эмигрировать из Москвы в Нью-Йорк – примерно то же самое, что прервать просмотр спектакля во МХАТе и перейти в театр на Малой Бронной. Спустя годы стало понятно, насколько инфантильной была эта ориентация на зрелищность, на восприятие мира исключительно как пищи для глаз.

Различие между спектакулярными режимами прошлого и настоящего в том, что сегодня (при помощи электронных *media*) мы уже беспрепятственно и, главное, в считанные доли секунды перемещаемся из одного театра в другой – учитывая, что ареной театрализации является в первую очередь наше сознание. Фактически оно выстраивает себя по образу и подобию театра. «Театр сознания» – эта фраза Стефана Малларме как нельзя лучше соответствует нынешнему положению вещей, тем более что «общество спектакля» (la société du spectacle) и «общество антракта» не могут существовать порознь. Независимо от рода наших занятий, мы всегда на сцене, и было бы наивно думать, будто эстетические практики являются исключением. То, что это не так, я осознал благодаря Андрею, о чем свидетельствует письмо, посланное ему 7 ноября 1979 года: «*Андрюша! Я бесконечно тебе благодарен за акцентацию таких понятий, как „салонность“ и „эстрадность“*[92]*, поскольку и сам грешу чрезмерной эстетизацией языка, превращая его в экспонат. Единственное возражение (с моей стороны) касается того, что концертность и экспонатность – режимы не только зрения, но и сознания. Гений, с точки зрения Бодлера, создатель стереотипов, а стереотипы суть „идеальные предметы“. Не означает ли это, что массовая культура, оперирующая стереотипами, удел идеалистов? Но чтобы художественное новшество превратилось в стереотип, нужен мимесис. Это как в храме, где отбивают поклоны и непрерывно повторяют одни и те же молитвы. Получается, что идеальный мир состоит из клише, самое универсальное из которых – Бог. Твой вовеки и присно, В. А.-Т.»*[93]

* * *

Переписываясь с Андреем, я неоднократно упрекал его в подмене метафизики мистикой. Он огрызался, мотивируя свою позицию тем, что «в России иначе нельзя». Причиной для

разногласий было уведомление о том, что все мыслимые и немыслимые суждения по поводу «Поездок за город», оценочные критерии и интерпретации заранее предусмотрены и изначально «вписаны» в дискурс «КД». То же самое говорили про альбомы и инсталляции Кабакова, хотя сам он прекрасно понимал, что разговор на эту тему – ящик Пандоры[94]. Идея априорной вписанности фрагментов в некое универсальное множество при условии их сверхъестественной координации заимствована из трех источников: клерикального оптимизма, монадологии Лейбница и немецкого идеализма. Все три – «живые зеркала вселенной», которым «препоручена» репрезентация «целого».

Парадигматический сдвиг, совершенный Монастырским и группой «КД» в современном искусстве, это прежде всего перенос центра тяжести с материального на имматериальный художественный труд в сферу эстетической активности, не предусматривающей овеществления. Оглядываясь назад, я все чаще прихожу к выводу, что не будь Савонарола реформатором церкви, он стал бы реформатором искусства[95]. По ходу дела замечу, что в нашем лексиконе «эйдос языка» и «эйдос культуры» редко соседствуют с «природным эйдосом» – за исключением случаев, когда мы имеем в виду английский парк или гербарий. Что касается «Поездок за город», то они в основном были связаны с попыткой использовать природный ландшафт как феноменологически нейтральный, т. е. наиболее пригодный в качестве фона. В этих условиях идеальная предметность акций «КД» воспринималась как *экспозиционный объект*. Благодаря *его* эфемерности, а также «отсроченности» завершающих процедур возникало ощущение причастности к утопическому проекту. Казалось, будто любой конечный продукт – прерогатива «поваленного» сознания.

Обмен мнениями, который приводится ниже, осуществлен по почте в 1978–1979 годах[96].

В.А.-Т.: Позволь адресоваться к тебе словами из «Безумного волка» Заболоцкого. Итак, «какое у тебя занятие»?

А.М.: Увы, большинство нормальных людей не склонно было бы рассматривать то, чем мы занимаемся (под «мы» я подразумеваю нашу группу), в рамках искусства. И совершенно справедливо. Мы сами только и делаем, что стараемся это доказать. То есть почему, собственно, это искусство?! Быть может, это абсолютно иная ценность со своими формообразующими законами.

В.А.-Т.: Какова структура ваших перформансов?

А.М.: «Глобальная» структура подразделяется на три части:

события, фактография и интерпретация. Причем принадлежностью «салона» оказываются две последние. Иногда только интерпретация, т. к. фактография может иметь место и в ежедневной газете под рубрикой «происшествия» и т. п. Кстати, то, что мы делаем наши акции за городом, также имеет формообразующий смысл. «Путешествие» зрителей до места события вводится для того, чтобы редуцировать их коллективно-урбанистическую психологию, настрой, ибо эмоциональная преднастроенность – вещь крайне важная. Иначе – произвол и необязательность. Словом, это и есть «предварительное время» акции (путь).

В.А.-Т.: Каковы отличительные признаки акций, о которых мы говорим, в свете ваших собственных теоретических построений?

А.М.: В принципе, нашу деятельность можно расценивать как литературу или, вернее, как поэзию – но с одной важной особенностью: одноразовость осуществления. Важный момент – это минимизация тех элементов акции, которые индуцируют принадлежность «салону». Если же рассуждать на менее профаническом уровне, то наши действия есть не что иное, как эстетическая практика, принимающая для нас форму единственно возможного существования. Опасаясь недомолвок, поясню, что под «салоном» мы понимаем «выставочность» производимых объектов или акций. Это как раз то, чего мы стараемся избегать.

Переходя к более конкретному ряду понятий, хотелось бы поговорить о так называемой «системе вовлечения». В настоящее время у меня совершенно выкристаллизовался «предмет изображения» в демонстрационной структуре акций: это системы вовлечения сознания в демонстрацию происходящего. Представь себе традиционную систему вовлечения, так сказать, «гантельную»: с одной стороны – «предмет», с другой – зритель, абсолютно внешнеположенный предмету. Между ними как бы прямая связь – линия понимания. Так вот, мои интересы сосредоточены именно на этой линии, а не во внутритекстовой ситуации предмета. Для меня это даже не линия, а целое пространство понимания, в котором «полюса» идентифицируются, образуя единый объект: предмет – зритель. При таком взгляде на систему вовлечения зрители уже не внешнеположены предмету, а являются его элементом, как и любые другие его составляющие или параметры. Другими словами, зритель – это единица, инструментарий (его сознание, разумеется). Он располагает в событии только определенной частью понимания – целиком же оно наступает только в интерпретации.

В.А.-Т.: Но ведь если интерпретация – «принадлежность

салона», а ваша цель, как ты говоришь, минимизация подобной к нему принадлежности, то выходит, что вы минимизируете меру понимания, горизонт которого характеризуется именно своей открытостью «свету» интерпретации.

А.М.: Ты прав, если иметь в виду профаническое понимание. Кроме того, все художественные атрибуты акций – всего лишь поверхность, своего рода технический аппарат для реализации определенной системы вовлечения. Если внимательно проанализировать какую-либо из акций, например «Картины» [1979] или «Комедию» [1977], то станет ясно, что система вовлечения в них – вовсе не гантельная и смысл акций – именно в актуализации связи между объектом и сознанием зрителя (плюс сознание участников).

В.А.-Т.: Ты как-то писал, что ироничность ваших акций не имеет ничего общего с «салонной» разновидностью юмора, бытующей в ряде практических достижений американского «эстрадного» концептуализма. Не исключено, что «салонным» является не сам американский концептуализм, а наше восприятие этого феномена и то, как мы трактуем его «фактографию», не зная контекста. Объясни, что ты имеешь в виду, когда говоришь о юморе и иронии.

А.М.: Тут, мне кажется, любопытно подвергнуть анализу самих носителей пафоса или императива иронии. Вопрос о том, на чем, собственно, они основываются: на салонности ли мышления, на в детстве ли прочитанном Гессе или (более серьезно) на метафизически прочувствованной иронии XIX века (Шлегель и Шлейермахер)? Западная публика в своей интеллигентской массе, прочитывающая между пивом и виски какие-нибудь дзенские или суфийские тексты в рекламных обложках, уже изначально настроена на то, что так называемый научно-технический прогресс обеспечит им безболезненное умирание. В силу подобной безболезненности (и умирания, и существования) вся метафизика очень удобно выносится за скобки, а то, что принимается «всерьез», регламентируется как эстетическое. Об этом изуми тельно едко писал еще Кьеркегор.

В.А.-Т.: Боюсь, что в каком-то смысле все виды искусств – от предметной бутафории до перформанса – вышли из театра. Вышли и (на выходе) разошлись в разные стороны. А теперь возвращаются обратно, поэтому «эстрадность» и «салонность» – всего лишь симптомы их репатриации. Расскажи о каком-нибудь из последних проектов.

А.М.: Совсем недавно я придумал одну вещь, которая собиралась быть предназначена «В. Тупицыну». Но, увы, это технически неосуществимо, т. е. невозможно послать тебе

посылку с этой самой «вещью» – не пропустят[97].

В.А.-Т.: Уместно спросить, что это за духовная практика, на которой ты постоянно делаешь «скрытый» акцент: дзенская? даосская? суфийская? христианская? или еще какая-нибудь?

А.М.: Я думаю, что экуменическая – в широком смысле; это молитва на языке символов, понятных для нас. Поэтика выполняет чисто провокативную функцию (провокация сакрального). Обратное – столь же актуально. Вот, например, твой «речной» концепт, где предлагается отыскать исток Яузы или Клязьмы, чтобы затем брести вниз по течению, пока волна не накроет тебя с головой. Чем это не стихотворение? Почему вообще не вводить в сферу поэзии вещи, события, отношения и проч.? Ведь есть бесчисленное множество поэтических форм, не обязательно связанных с лексикой. На самом деле все это зависит от нас, т. е. если мы будем настойчиво уверять всех, что фотографии человека, бредущего по реке, и описательный текст этого события – поэзия, то в конечном счете это и станет поэзией. И в этом есть обновляющая ностальгия, археологическая добросовестность, ибо весь концептуализм основан прежде всего на знании и учитывании предыдущих культур[98].

14.4

Вверху: Андрей Монастырский у фонтана «Дружба народов», ВДНХ, 1990-е годы. Фото В.А.-Т. Внизу: Андрей Монастырский, инсталляция «Фонтан», 2010.

* * *

В статье «Ecstasy of Miscommunication»[99] я описал «Палатку 2» – перформанс группы «КД», произошедший в Сокольническом парке (август 1989 года): Как всегда, наиболее длительной частью процедуры оказалась полуторачасовая прогулка в направлении «места действия». После долгих блужданий нам, т. е. зрителям во главе с устроителями, удалось, наконец, стать свидетелями таинственного мерцания, источник которого находился где-то в другом месте. Через полчаса, получив разрешение двигаться вперед, мы подошли вплотную к эпицентру событий. Там мы обнаружили полиэтиленовую палатку: внутри нее горел фонарь, освещавший круглую площадку внизу, по которой, мигая огнями, ездили два игрушечных вездехода, беспрестанно сталкиваясь друг с другом и издавая невнятные звуки. Трудно было поверить, что вокруг этой непонятно откуда взявшейся палатки и потусторонней арены простиралась привычная, вполне ординарная тьма и произрастали ничем не выдающиеся деревья. Впрочем, различия между природными богатствами и культурным наследием не исчерпываются проблемой атрибуции или попытками ответить на вопрос «кто автор?». Куда более серьезный проект – оказание «эстетической помощи» бытовым вещам и явлениям, не подлежащим музеификации.

Музеификация быта стала лейтмотивом серии фотографий, присланных Андреем по электронной почте в 2009 году. На них он запечатлен сидящим на унитазе с открытой (настежь) дверью. Для оказания «эстетической помощи» потребовались снимки более высокой разрешимости, пригодные для печати или показа в галерее. А.М. согласился, но при условии, что я тоже снимусь в туалете, причем в той же позе, после чего мы сразу же совершим обмен «подношениями». Что, собственно, и произошло. Жаль, ни один из нас не последовал примеру Пьеро Манзони, занимавшегося консервированием своих фекалий с целью удобрить почву культуры отходами творчеств[100].

В 1917 году Марсель Дюшан предвосхитил акцию А.М., опубликовав фотографию в туалете, причем в той же позе, что и Андрей. Именно этой теме – теме охраны памятников, возникших в результате наших физиологических отправлений, посвящена книга Доменика Лапорте «История говна» (Dominique Laporte, «History of Shit», MIT Press,1973).

* * *

Перебирая архивы, я обнаружил ответ на запрос Андрея, в котором он просил оценить «вменяемость» одного из своих

текстов:

Медицинское заключение.

Никаких признаков (симптомов) надвигающегося сумасшествия в тексте А.М. не обнаружено. Попытки свести себя с ума – в пределах нормы. Бе зумие – понятие растяжимое, особенно для поэтов, оборотней, вурдалаков и ведьм. Со временем поэтическое безумие глянцевеет, становится сувенирным.

Доктор В.Т.[101]

Позднее я сообщил А.М., что устал держать руку на его пульсе. *Ты что, с ума сошел,* – возмутился А.М. *Все что угодно, только не снимай руку с пульса.* Сейчас кажется, будто пререкания по поводу снятия руки с пульса происходили вчера. Впрочем, «вчера было рано, завтра будет поздно, сегодня в самый раз».

В 2000 году Монастырский участвовал в выставке «L'autre Moitié de L'Europe», Jeu de Paume, Paris, в Венецианской биеннале 2003, 2007 и 2011 годов[102], в «Документе» XII (Кассель, 2007). В сентябре 2008 года состоялась персональная выставка его работ в Kunstihoone, Таллин, а в ноябре 2010-го – в Московском музее современного искусства[103] (см. ил. 14.4).

Ссылки

85

Этот лозунг был вмонтирован в американский контекст на выставке «Ostalgia» в Новом музее современного искусства, Нью-Йорк, 2011.

86

В «Поэтике» Аристотель переопределил и фактически оправдал поэтический мимесис, который, по мнению Жака Рансьера, создает себя не из образов или суждений, а путем введения новых правил игры и новых видов рациональности в зазоре между вымыслом и реальностью. Границы зазора не обозначены – это «полоса неразличения».

87

Если следовать буквальному переводу, то, по словам Беньямина, «фашизм тяготеет к эстетизации политики, а коммунизм отвечает на это политизацией искусства». См.: Walter Benjamin. Th e Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction / Trans. J.A. Underwood, Penguin Books, 2008. P. 38. Текст был написан в 1936 году, когда сталинская формулировка «национальное по форме и социалистическое по содержанию»

прочитывалась как определение национал-социалистического искусства.

88

В 2008 году журнал «Parkett» (№ 83) напечатал мою статью «Immaculate conceptualism». Это словосочетание выстраивается из двух понятий – immaculate (непорочный, – ая, – ое) и conception (зачатие). Судя по всему, концептуализм давно уже не является непорочно-зачаточным (immaculate) дискурсом. Но и порочно-зачаточным его вряд ли можно назвать. По-видимому, где-то посередине.

89

Документация акций «КД» содержится в сборниках: Коллективные действия: Поездки за город, 1–5. М.: Ad Marginem, 1998; Коллективные действия: Поездки за город, 6–11. Вологда, Библиотека концептуальной школы, 2009.

90

В конце 1960-х годов Монастырский испытал на себе влияние поэтов Леонида Губанова и Владимира Лисунова. Позднее эти вакансии заняли Джон Кейдж и Илья Кабаков.

91

В теоретических изысканиях Монастырского особая роль отводится фактографии. Он в курсе того, что в «фактографическом дискурсе» всегда присутствует поэтический мимесис, однако наличие зазора между логикой фактов и их репрезентацией не помешало ему очертить фактографический горизонт акций «КД». Вряд ли этот аффирмативный ландшафт импонировал его создателю, и в 2009 году А.М. внес в него элемент негативности – «неудачный лозунг» 1978 года. В отличие от Монастырского, Илья Кабаков с самого начала работал с негативным материалом, записывая ругань соседей и разговоры на коммунальной кухне. Соответственно, фактография была негативно-ангажированной. Тем не менее поэтический мимесис, который превалирует в работах Кабакова, нейтрализует негативность и создает «фармакологическую среду» типа Платоновской аптеки (Plato's pharmacy). В Платоновской аптеке *ФАРМАКОН* = ЯД + ПАНАЦЕЯ, т. е. «борьба и единство противоположностей». Этим, наверное, объясняется характерное для московской концептуальной школы сочетание различных подходов с похожестью результатов.

92

Основатель движения Флаксус Джордж (Юргис) Мачунас писал, что «нельзя воспринять три шутки одновременно без того, чтобы не пропустить две из них мимо ушей». Структура практической шутки, а также эстрадных представлений и

«номеров» линейна и мономорфна – в отличие от перформансов, которые полиморфны.

93

Этот абзац заимствован из моего предисловия к интервью с А.М. под названием «Концептуальный художник: сектант или лицедей» (1978–1979). Первоначальное название – «Интервью с Андреем Монастырским». Диалог осуществлялся по переписке. См.: www.letov.ru/ conceptualism (сайт Сергея Летова).

94

В альбомах и инсталляциях Кабакова метаморфозы персонажности (персонаж-сообщник, персонажантагонист и т. п.) – театральная парадигма, т. е. нечто совершенно неприемлемое для Монастырского (если верить его высказываниям). Однако именно на театральных подмостках фразы «все учтено» и «все схвачено» обжалованию не подлежат.

95

В 1497–1498 годах Савонарола сжигал во Флоренции книги и картины светского содержания. Та же участь постигла и его самого (1498 год).

96

Полный объем переписки с А.М. напечатан в книге В. и М. Тупи цыных «Москва – Нью-Йорк», WAM, 2006. См. также текст В.А.-Т. «Сигнатура времени» и последний диалог В.Т. & А.М. (2010) на сайте Летова: www.letov.ru/ conceptualism.

97

Монастырский действительно рассказал об одном из проектов («Лозунг–1980»), описание которого можно найти в первом томе «Поездок за город», М.: Ad Marginem, 1998.

98

Это примечание, как и предыдущее, добавлено в 2005 году. В нем я хочу напомнить о том, что в 1970-х и 1980-х годах теоретиками московского концептуализма были Илья Кабаков и Андрей Монастырский. В особенности этот последний, чьи тексты всегда отличались высоким уровнем теоретической рефлексии. Тем не менее авторы тех или иных статей о московском концептуализме претендуют на роль его теоретиков. Насколько я знаю, Монастырский никогда не резервировал за ними этой позиции, тем более что концептуализму вообще не нужны никакие теоретики помимо самих художников, которые – как это было в случае Смитсона, Кошута или Аткинсона – прекрасно справлялись со своими обязанностями, писали превосходные тексты и знали, что им делать.

99

См.: Каталог выставки «Between Spring and Summer: Soviet

Conceptual Art in the Era of Late Communism», ICA, Boston, 1990.

100

Справедливость формулы «glamour = sugar frosted shit» не вызывает сомнения, но если на это «запасть», то можно превратить дискурс в индустрию по отмыванию автохтонных «каловых масс».

101

Там же обнаружилось письмо, полученное от А.М. по электронной почте в 2001 году: «*Дорогой Витя! Огромное спасибо за два текста – „Серебряный дворец“ и „Интервью“, взятое у тебя Булатом. В интервью твои высказывания очень радикальны в общем плане – это важно на фоне той рутины, которая происходит в совр. искусстве. Замечательный диалог с Ильей о „КД“. Ты интересно акцентируешь на технологизме (например, в истории с Рыклиным). Я вообще как-то уверен, что инспиративность „КД“ возникала именно на этой основе».*

Переписка с Монастырским началась в 1975 году и продолжается по сей день.

102

См.: В. Тупицын. Gesamtkunstwerk GULAG. Умрешь вчера, будешь первый. Андрей Монастырский и группа «КД», 54-а биеннале в Венеции, 2011. ХЖ. 2011. № 82.

103

25 ноября 2010 года я получил от А.М. ответ на поздравления по случаю открытия его выставки в Московском музее современного искусства: «*Мои ранние объекты и акции „КД“ – это способы и приемы выхода из рутинированного состояния сознания… Клишированное, автоматическое восприятие мира и самого себя снимается такими вещами, как Пушка, Палец, Дыхалка и т. д. Сознание ставится в пограничное состояние открытости к проблематике самого себя… Возникают мгновения другого времени и другого пространства, другого „я“. Во всяком случае, эти объекты и контакт с ними дают возможность таких трансформаций. Средствами эстетики может быть достигнуто то, что достигается наркотиками или религиозной практикой. Но совсем в другом качестве и в другой модальности – не тотально. Изменение сознания с помощью эстетической практики длится секунды и минуты, с помощью наркотиков – часы, с помощью религиозной практики – месяцы и годы. Глубинно-экзистенциальное изменение сознания возможно только на основе нравственных решений и метанойи».*

Ирина Нахова

В статье «Moscow Partisan Conceptualism»[104] я писал, что «главное в партизанской деятельности – это взрывные работы в пределах собственной психики». Одни художники это делают сообща, другие независимо от соседа. Случай Ирины Наховой примечателен в том отношении, что ее можно считать противником (стихийным оппонентом) институционализации. В 2008 году она прервала преподавательскую деятельность в США, чтобы продолжать работу над инсталляциями в рамках автономной активности, что в свою очередь подразумевает относительную независимость выставочной карьеры художника от индустрии культуры.

В середине 1980-х годов Нахова занялась комбинированием архитектурного фона жилых пространств с живописны ми, графическими и скульптурными элементами. Тогда же у нее проявился интерес к драматической образности, воспроизводящей ландшафт (пост) катастрофической предметности: фрагменты утраченных культур, развалины, необитаемые пространства. Обладая нулевой демографической плотностью, они тем не менее внушают чувство гармонии и умиротворенности. «Прохладительный апокалипсис» – так, помнится, отреагировал я на эту серию работ Наховой, придя на открытие выставки «The Work of Art in the Age of Perestroika» (Нью-Йорк, 1990).

В 1992 году в галерее Филлис Кайнд (Нью-Йорк) художница представила скульптурные рельефы, напоминавшие нагромождения застывшей вулканической лавы. Эта техника требует использования химикалий с канцерогенными компонентами, поэтому во время работы над проектом Наховой приходилось использовать противогаз и защитную одежду. Инсталляция, которую можно сравнить с последним днем Помпеи, воссоздавала момент вулканического извержения. Люди и животные, постройки и артефакты запечатлены в момент горгонального оцепенения, в момент смерти. Выставка, получившая название «Momentum Mortis», планировалась с расчетом на то, что зритель сможет не только засвидетельствовать, но и сопережить внезапное, катастрофическое событие.

15.1

Ирина Нахова, раскладушка на выставке «After Perestroika: Kitchenmaids or Stateswomen?», Centre International d'art contemporain de Montreal, Canada (куратор М. Мастеркова-Тупицына), 1993.

«Похоронная» процессия из фотографий, изображавших пыльную, чахлую траву, сгоревшие останки и пепел, вела в нижнюю галерею, где стояли ровные ряды раскладушек с

пропечатанными на них (как на плащанице) изображениями спящих (или усопших) богов и героев (см. ил. 15.1). Видеозапись, сделанная во время открытия предыдущей выставки в той же галерее, проигрывалась на мониторах, давая понять, что попавшие в объектив зрители – суть те, кто (позднее) пережил «momentum mortis».

Казалось бы, цирковые эффекты и апокалипсическая театральность – альфа и омега наховского проекта. Особенно с точки зрения тех, для кого истинный горизонт этих понятий исчерпывается инвентарным списком клише, языком шаблонов. Само слово «апокалипсис» предполагает возможность эксгумации нимфы Калипсо из недр ее крипты (crypt). В этом контексте апокалипсические метафоры (или, скорее, «криптафоры») приобретают новый, трансгрессивный смысл. Но если «Калипсо» – намек на возможность орфического прочтения слова «апокалипсис», то Цирцея, от которой произошло слово «цирк», воплощает истерогенную сторону циркового волшебства – своего рода «пир во время чумы». Нетрудно представить, что каждый из спутников Одиссея, обнаружив, что превращен в свинью (или выставлен свиньей), пережил поистине апокалипсическое потрясение – в отличие от Цирцеи, которой этот акт деконструкции доставил поистине апокалипсическое удовольствие[105].

В беседе с Маргаритой Мастерковой-Тупицыной (см. ил. 15.2), записанной в конце 2009 года[106], Нахова призналась, что «*в самом начале* [*т. е. в 1968–1969 годах*] *наиболее сильное впечатление* [*на нее*] *произвел Янкилевский, особенно огромные гробы в его мастерской, рядом с „Тургеневской“. Как я теперь понимаю, эта мастерская была таким же произ*ведением искусства, как то, что потом стали называть инсталляциями, потому *что там не было ни одного живого места, не заполненного изображениями… А из кабаковских работ запомнился объект с ружьем и двумя дырками, который назывался „Автомат и цыплята“, и еще какие-то очень ранние вещи. Первые встречи с Ильей происходили по инициативе Виктора Пивоварова, а потом я уже приходила с Монастырским* [*первый муж Наховой*]*, и Кабаков читал и показывал нам свои альбомы. Это было сильнодействующее средство, и для меня до сих пор самые важные работы Кабакова – его альбомы. Из них, по-моему, все и произросло – как живописные его работы, так и инсталляции*».

По мнению Наховой, все, чем она занималась в 1970-х годах, это детский сюрреализм. *«Хотя я не считаю этот первый период чисто подражательным,* – уточняет она, – *он все равно был временем обучения. Именно тогда я поняла, что могу выразить то,*

что чувствую. Например, „Похороны генерала“. У меня почему-то всегда получались какие-то похороны. Я теперь понимаю, что практически все работы так или иначе имели отношение к смерти… А то, что мы делали в сфере иллюстрации детской книги, было покрыто вуалью слащавости. Все эти сюрреалистические, фантастические образы всегда должны были „соответствовать“ какому-то сентиментальному „канону“. Чтобы у кошечки не было такого зверского „выражения лица“, или чтобы это возбуждало детское воображение в пределах нормы».

О своих квартирных инсталляциях, сделанных в то же время, что и первые инсталляции Кабакова, Нахова говорит, что «*стала их делать по крайней необходимости, еще не зная такого слова, как „инсталляция“. Это было начало 1980-х годов, брежневское время, когда казалось, что наступает конец света. Самые отвратительные, застойные годы. Никто из друзей не верил в возможность каких-либо изменений. Было ощущение, что все изжито и ничего не изменится. Необходимость что-то изменить привела к тому, что я трансформировала собственное жилое пространство. Сейчас мне кажется, что я готова еще куда-то переехать, начать что-то новое. Но тогда это было сделано в пространстве жизни, а не в художественном пространстве*».

15.2

Ирина Нахова и Маргарита Мастеркова-Тупицына. Москва, 1989.

В те годы Нахова, по словам Мастерковой-Тупицыной, являлась *«практически единственной женщиной в кругу концептуальных художников. Позднее появились Маша Константинова и Елена Елагина. То есть уже не шестидесятницы, как, скажем, Лидия Мастеркова, а художницы нового поколения. В перестройку она стала одним из перспективных представителей московского концептуализма на Западе, особенно в Нью-Йорке».* На вопрос, как повлиял на нее Нью-Йорк, Нахова ответила, что *«сразу почувствовала себя на своем месте. Конечно, мне повезло в том отношении, что я была тогда относительно молодым художником. Иначе я бы, наверное, испугалась. В 1995 году, в первый год моего преподавания в Cranbrook Academy of Art, мое внимание привлек Детройт-трэйн-стейшн – колоссальное сооружение 1913 года, практически такое же, как нью-йорский Грэнд-Сентрал-стейшн, совершенно заброшенный и запущенный. Я узнала, кто его владельцы, и, связавшись с этими людьми, каким-то образом получила разрешение использовать здание для занятий и студенческих проектов. За год мы делали массу всего в этом месте, и когда оно открылось для публики, туда пришел весь город. Потом сделали книжку.*

Об этом много писали в прессе и показывали по телевизору. В Россию я могла приезжать из Детройта только летом, потому что работала в университете… Галерея XL начала свою деятельность в 1996 году, и я там делала выставки практически раз в году, для чего и приезжала в Москву. Теперь я то и дело сталкиваюсь с новыми художниками, знающими московский концептуализм на уровне стилистики. И так как эта стилистика стала в конце прошлого века наиболее артикулированной и востребованной в постсоветском контексте, то молодые художники в основном ориентируются на внешние эффекты, лежащие на поверхности концептуального проекта, не зная и не понимая его внутреннего смысла, его „зачем, о чем и почему“. Их продукция напоминает работы 1970-х и 1980-х годов исключительно по внешним характеристикам. Я вижу, что это не более чем „рецепт“. Поэтому „откровения“ российских художников, которые показываются на биеннале, наводят на грустные мысли. Выходит, что помимо гламура и театральной хуйни ничего нет… В 1995 году появилась первая серия моих надувных работ. Я делала очень большие вещи, которые, несмотря на их размер, были утилитарными в том смысле, что их можно было сложить и положить в карман. [*Пример* – «Resuscitation» (2008–2009)]».

Рассказывая о своем последнем проекте «Skins» (2008–2009), Нахова назвала его «критическим», учитывая *«зомбирование*

творческой личности посредством mass media вплоть до полного выхолащивания какой-либо самостоятельности мышления у молодых людей, что просто поразительно и невероятно. Ведь нет ничего важнее, чем ощущать себя думающим человеком и не утрачивать представление о том, что происходит вокруг»…

По-видимому, для автономных эстетических практик нет ничего более губительного, чем иметь дело с официальными художественными и коммерческими структурами. Пришло время заняться поиском новых экспозиционных парадигм и альтернативных форм контакта с аудиторией, а также созданием своего зрителя. Ирине Наховой и другим альтернативным художникам удалось это сделать в эпоху застоя. Сейчас, на новом витке стагнации, необходимо воспользоваться их опытом.

Ссылки

104

Moscow Partisan Conceptualism: Irina Nakhova and Pavel Pepperstein. Art Sensus UK, London, March 2010.

105

Предыдущий абзац перефразирует мою статью: If I Were A Woman: Feminism versus Cultural Patriarchy in Russia. Third Text, London. Fall 1997. P. 85–93.

106

Здесь и в дальнейшем я цитирую интервью Маргариты Мастерковой-Тупицыной с Ириной Наховой в каталоге выставки «Moscow Partisan Conceptualism: Irina Nakhova and Pavel Pepperstein».

Павел Пепперштейн

Как у любого амбициозного и активно пишущего автора, у меня есть свои антагонисты и свои ценители – те, кто регулярно читает и комментирует мои тексты. В числе последних – Илья Кабаков, Андрей Монастырский и Павел Пепперштейн, которым я плачу той же монетой. Отчасти это напоминает басню Крылова: «За что же, не боясь греха, кукушка хвалит петуха? За то, что хвалит он кукушку»[107]. Сын художника Виктора Пивоварова и поэта Ирины Пивоваровой, Паша Пепперштейн (см. ил. 16.1) – один из основателей группы «Инспекция Медицинская герменевтика». Участник множества выставок (в том числе персональных), он определяет свою деятельность как «психоделический реализм». В списке его публикаций «Великое поражение» и «Великий отдых» (стихи; М.: Obscuri viri, 1993); «Диета Старика» (М.: Ad Marginem, 1998); «Мифогенная любовь каст» (М.: Ad Marginem. Т. 1 [в соавторстве с Сергеем Ануфриевым], 1999; Т. 2, 2002); «Толкование сновидений» (совместно с Виктором Мазиным; М.: НЛО, 2005); «Военные рассказы» (М.: Ad Marginem, 2006); «Свастика и Пентагон» (М.: Ad Marginem, 2006).

«Психоделический реализм» – пример партизанской эстетической практики[108], тем более что главное в партизанской деятельности – это «взрывные работы» в пределах собственной психики. Не имея постоянного адреса, Пепперштейн ведет номадический образ жизни, редко посещает вернисажи (включая свои собственные) и напоминает конспиратора-террориста, склонного к перемене мест. «Охота к перемене мест» распространяется на теоретическую рефлексию, а также на смежные эстетические практики – прозу, поэзию и музыку (*rap*).

В разговоре с Пепперштейном (далее ПП), записанном в Москве (ноябрь 2009 года), я предположил, что «стагнация – наш национальный ресурс»[109] и выразил солидарность с его пессимизмом по поводу индустрии культуры, подтвердив, что она вплотную подошла к черте, за которой открывается горизонт «антигламурного терроризма». По мнению моего собеседника, *«даже в безнадежном положении возникает желание как-то воздействовать на стечение обстоятельств. Дело в том, что когда мы испытываем чувство бешеной злобы или, точнее, метафизического бешенства, то в этих условиях, как и в любых галлюцинаторных состояниях, начинает казаться, что единственное оружие против такого рода врагов – это, конечно же, не искусство, не социальный протест, не политика и не*

политическое чувство ответственности, а, в общем-то, только магия. Ничего другого, если говорить по существу, в арсенале не остается. Все остальное сводится к использованию декоративных элементов».

Услышав слово «магия», я предложил ПП подумать о перспективах московского партизанского концептуализма, полагая, что, если нам удастся составить о них представление, то это, собственно, и будет магический акт. Быть может, спросил я его, концептуализм сам по себе является моделью этой иллюзорной перспективы? И существуют ли помимо нее какие-либо иные перспективы, внеположные ей самой? Или же она (эта модель) замкнута на созерцании своей структурности?

По мнению ПП, *«многое зависит от того, способен ли концептуализм противопоставить себя арт-системе, арт-миру в целом? Если да, то тогда можно говорить о тех или иных интересных перспективах в этой области. Это первый момент. Соперничество с властью по диссидентскому образцу и противопоставление себя существующей системе особого культурогенного смысла, увы, не имеет. Особенно здесь и теперь, учитывая вялость либеральной интеллигенции, которая, раздвинув ноги, шепчет что-то невнятное ебущим ее властям. То, что осталось от постсоветской индустрии культуры, сразу же интегрируется в интернациональную систему и очень быстро подгоняется под общие глобалистские схемы. Вот почему противопоставление должно иметь максимальный охват и быть направленным против доминирующей культурной парадигмы, которая на самом деле – идеологическая сетка, а не какая-то конкретная парадигма.*

16.1

Юрий Альберт, Маргарита Мастеркова-Тупицына, Виктория Самойлова и Павел Пепперштейн. Кёльн, 1997. Фото В.А.-Т., 1997.

У нас эта сетка сейчас внедряется по довольно простому колониальному сценарию. Короче говоря, если с чем-то бороться, то прежде всего против колониализма, глобализма, капитализма и архитекторов».

Перед тем как передать микрофон собеседнику[110], я решил разобраться в том, какое отношение слово «партизанский» имеет к слову «концептуализм», и предложил ввести в рассмотрение три типа партизан: (1) никому не нужные художники, которые производят коммерческое искусство с претензией на *гламур*, причем настолько откровенно, что это отталкивает даже индустрию культуры; (2) партизаны, уставшие быть партизанами и востребованные индустрией культуры; (3) «заматерелые» партизаны, так и не обретшие институционального статуса и не ставшие частью истеблишмента, несмотря на свою известность в арт-мире. Вопрос: нужны ли московскому партизанскому концептуализму перспективы на уровне институциональной, «регулярной» индустрии культуры? И не противоречит ли статус партизана этому конвертированию?

Ведь когда мы говорим о перспективах московского концептуализма на Западе, мы никогда не уточняем, где именно и в каком контексте им предстоит реализоваться.

П.П.: Одна из слабых сторон московского концептуализма в его такой же, как у советского нонконформизма, позиции по отношению к западной арт-системе, арт-ситуации и вообще по отношению к западному обществу в целом. То есть нежелание осознать это как объект, аналогичный советским объектам. Точнее, объект-то другой, но предполагающий такое же дистанцирование и порождающий определенные практики его анализа и деконструкции. Но в принципе можно сказать, что каждый партизан имеет право признаться, что его заебало быть партизаном и он хочет увековечить свои партизанские подвиги в воспоминаниях или вообще войти в правительство или, как вы говорите, в парламент, куда уже вошло немало бывших партизан, и им там комфортно, вообще-то говоря (*смеется*). Поэтому никаких особенных предписаний по поводу того – «быть или не быть» партизаном – у меня нет. Я, например, заклинился на идее быть партизаном и чувствую этическую безысходность этой ситуации в том смысле, что надо из этических соображений не входить в истеблишмент, а продолжать быть партизаном. Но я не вхожу в истэблишмент не потому, что он этически проигрывает, а потому что он вообще не кайфовый. То есть я, может быть, и соблазнился бы, если б там происходили какие-нибудь прекрасные римские оргии или что-нибудь хоть как-то прикалывающее. Но в том-то и дело, что там нет ничего гипнотизирующего, даже если посмотреть на это с совершенно аморальной позиции. Поэтому, если я вдруг увижу какой-то благоухающий истеблишмент, в который мне захочется вписаться, то я, наверное, сразу же скажу: все, хватит, заебало партизаном работать; пора переметнуться в истеблишмент. Но никакого благоухания и никаких соблазнов там нет, а есть только горелые, пыльные сухари, которые всем втираются под видом какого-то замечательного и очень вкусного пирожка, до которого еще очень трудно дотянуться, потому что он лежит на самой верхней полке. На самом же деле там какая-то тухлая хуйня лежит, поэтому не имеет смысла дотягиваться. Впрочем, это мое субъективное видение, т. к. в конечном счете все зависит от внутренней мифологии. Ведь если на эти пространства, действительно тухловатые, навеять метафизический галлюциноз и (по возможности) удержать его в таком состоянии, тогда есть смысл вписываться.

В.А.-Т.: Когда ваши работы выставляются в Париже или в Лондоне, где публика по-иному прочитывает ваши вещи, то не наносит ли это увечье оригиналу и не исчезает ли какая-то часть того, что автор имел в виду?

П.П.: Никакого специального обращения к заграничным

странам я не планирую ни в каком виде. Все, что меня в данном случае волнует, – это происходящее здесь, в России, а также возможность обращения к более или менее демократическому слою. Плюс перевод на демократические языки. Ведь если мы говорим о действительно эффективных воздействиях какой-либо культурной продукции, то можно упомянуть о том, что они в основном оказывают влияние на потребителя в возрасте от 11 до 17 лет. Все, что происходит в дальнейшем, не имеет такого эффекта. Влияние фильмов, книжек, музыки – это действительно важно. Благодаря детской литературе, в которой работали концептуальные художники, московский концептуализм имел колоссальный выход на многомиллионную аудиторию. Журнал «Веселые картинки» выходил в Советском Союзе тиражом в два миллиона экземпляров в год. Многие концептуалисты зарабатывали на жизнь как иллюстраторы книг для детей, и эта эгалитарная позиция воспринималась как элитарная. Им можно было нормально дышать, благодаря возможности выхода на огромную аудиторию – самую идеальную, которую только можно себе представить: дети! Потеряв этот выход и во многом недооценив его значимость, этот ушлый вроде бы парень по прозвищу «московский партизанский концептуализм» (в вашей терминологии) положился на одну из самых наивных утопий, на которую не должен был соблазниться. Я имею в виду все то, что ему удалось мифологизировать и одеть в какие-то сказочные покровы в тот момент, когда существовала дихотомия «Восток – Запад». Не исключено, что поначалу все просто договорились играть в то, что «это важно», а потом поверили в серьезность и привлекательность мероприятия, связанного с шансом оказаться в музее, и в то, что есть какая-то разница между галереей плохого уровня и галереей хорошего уровня, хотя на самом деле разница между ними преувеличена: везде одни и те же буржуи, которых, вообще-то говоря, надо вешать на фонарях, а не вдаваться в подробности – кто престижный, а кто непрестижный. Да хуй бы с ними со всеми. К сожалению, такое здоровое отношение не удержалось; началось кафкианское погружение в прожилки этих миров и даже их смакование, что, конечно, никакая не катастрофа, так как многие в таком состоянии чувствуют себя вполне уютненько! (*смеется*). Почему бы и нет? Но сказать, что это «мегакруто» – не скажешь. По-видимому, надо чем-то компенсировать утрату детского, тем более что сейчас, при потере «дистанса», адресовать какие-либо импульсы в отношении академической среды и, действительно, както мощно задрачиваться на то, чтобы все это было многократно и подробно описано, уже бесполезно.

16.2

Павел Пеппер штейн, альбом «В.И. Ленин на отдыхе в Горках», 1986, на выставке «Moscow Partisan Conceptualism», ArtSensus, Лондон, 2010 (кураторы Маргарита Мастеркова-Тупицына и Виктор Агамов-Тупицын).

В.А.-Т.: Как вы относитесь к биеннале в Москве?

П.П.: Я думаю, что на данной территории надо немедленно уничтожить всю арт-структуру, скалькированную с интернациональной. Никаких биеннале, никаких центров или музеев современного искусства. А с другой стороны, должны развиваться самые радикальные проекты. Новый галлюциноз, новые языки и самые смелые экспериментальные разработки, способные существовать в тех институциональных формах, которые благоприятствуют этим культурным явлениям. Футуристы или утописты должны образовывать свои институции, соответствующие в структурном отношении их программам и их идеям. Реалисты имеют Союз художников и абсолютно с ним гармонируют: слава богу, что он есть. Пускай он существует, опекает и ублажает всех носителей этой очень ценной для данной местности, глубоко аграрной медитативной практики, каковой является мазанье масляными красками по холсту с изображением рощи, церкви или голой бабы – неважно. Это священная и оправдавшая себя вещь. Ее вытеснение и отпихивание не имеют ни малейших культурных оправданий. Это чисто колониальная практика, и ее, с моей точки зрения, надо было бы подзакрыть и поприструнить. Чтобы благоухало и процветало экологически-

бережное, внимательно-изучательное отношение ко всему, о чем мы здесь говорим. С другой стороны, свободняк и местные «штуки». В нашей стране есть возможность сосуществования консервативных и либеральных зон… Я бы создал такую оазисную структуру, где бы чередовались заповедники и экспериментальные зоны. Зоны прошлого и будущего.

В.А.-Т.: Вы не считаете, что искусство – это средство воздействия?

П.П.: Нет, не считаю. И никаких надежд на искусство не возлагаю. Во всяком случае, в том понимании, которое мы вкладываем в понятие «контемпорари арт». На сегодняшний день это абсолютно протухшая селедка.

В.А.-Т.: Но если индустрия культуры оправдывает надежды, возложенные на нее глобальным капитализмом, то почему альтернативное искусство не пытается противостоять этому на своем уровне и своими средствами и почему художники, кураторы и критики не чувствуют хотя бы минимальной ответственности за происходящее?

П.П.: Раз не чувствуют, то и пошли на хуй! (*смеется*). Они себя этим скомпрометировали, занимаясь «чем положено» и очень быстро поняв из журналов, что к чему. Они жуют эту обязательную программу, однако кто-то делает и неплохие работы, никак к этому не относящиеся. Системе же по хую, она спокойно может выставлять и прекрасное, и ужасное, не замечая разницы. Она абсолютно слепа и глуха и напоминает тупого осьминога. Пора, наконец, понять, что искусство – не самое оптимальное зеркало.

В.А.-Т.: Понять-то мы сможем, даже если поймем превратно, а вот действовать придется только в рамках того, что нам доступно: в рамках культуры, искусства.

П.П.: Но действовать можно и в рамках своих мыслей: то, что мы думаем, имеет более мощное поле, чем то, что мы делаем в виде инсталляций, картин, книг. Вообще говоря, некоторые вещи можно не высказать, а только помыслить. В таком виде они влияют на реальность гораздо эффективней…

В.А.-Т.: Это красивая романтическая идея: мои тайные мысли изменили мир!

П.П.: Так оно и есть. Уровень тайных мыслей – очень важный уровень (см. ил. 16.2).

Ссылки

В письме от 20 декабря 1995 года Пепперштейн пишет: «*С удовольствием прочитал, Витя, Вашу „Текстанальность“ в Захаровском „Пасторе“. Эта захватывающая своим исповедальным накалом повесть меня очень увлекла; особенно приятно было узнать давно знакомую (по Вашим устным рассказам) историю о выкуривании гроба Пушкина. Хочется закончить стихами: Гроб Пушкина закурим, заторчим / Нальем в стаканы жидкий гроб Дантеса / И на поляне снежной среди леса / Мы выпьем и немного помолчим».* А в конце августа 1998 года из Цюриха пришел факс следующего содержания: *«Дорогой Витя! Спасибо за замечательные стихи и текст [„Над лисой и виноградом“, журнал „Место печати“]. Кроме достоинств самого текста, нас также порадовало телепатическое обстоятельство: за несколько часов до получения текстов мы с Викой очень долго, наперегонки, извергали потоки рифмованных строк, вертящихся вокруг „стоял ноябрь уж у двора“. Но на самом деле у двора стоит всего-навсего сентябрь, не столь уж печальная пора».*

108

См. мою статью «Московский партизанский концептуализм» на сайте Stella Art Foundation и на сайте Сергея Летова: www.letov.ru/ conceptualism.

109

В гомогенной среде «критическая ответственность» не практикуется, т. к. в самом этом понятии заключен вирус гетерогенности. В советские времена идентичность неофициального арт-мира была вынужденной формой сплоченности в контексте противостояния между культурой у власти и альтернативным искусством. Отсутствие интереса к критическому дискурсу в маргинальной среде «компенсировалось» инвективной лексикой со стороны (и в адрес) мейнстрима. То, что происходило потом (по принципу «шаг вперед, два шага назад»), это обустройство критической функции в рамках некогда «единого» художественного проекта под названием «unofficial art» – тенденция, обусловленная гетерогенными импульсами и процессами, без которых искусство обречено на стагнацию.

110

В предлагаемом здесь отрывке из диалога с ПП мои вопросы и комментарии сведены к минимуму. Полный текст диалога см. в каталоге выставки «Moscow Partisan Conceptualism: Irina Nakhova and Pavel Pepperstein», edited by Margarita and Victor Tupitsyn, Art Sensus UK, London, March 2010.

Лев Рубинштейн

Про Рубинштейна Л.С. ничего внятного сказать не могу. Попытаюсь вспомнить, как все это произошло. Мне не раз доводилось слушать его чтения в гостях у общих знакомых, например у художника Сергея Бордачева, где я также познакомился с Андреем Монастырским, Никитой Алексеевым, Риммой и Валерием Герловиными. Монастырский сразу же пригласил меня к себе в Марьину Рощу, где он жил с Таней Кашиной. Любопытно то, что Андрей, Таня и Лева были ненамного моложе меня, но общение со мной почему-то не располагало их к красноречию; мне приходилось говорить непрерывно, а они напряженно слушали. Я же пребывал в замешательстве, не понимая, почему они ведут себя как понятые или присяжные. Спустя годы мне удалось обнаружить, что в их присутствии можно благополучно молчать! В 1995 году в Мюнхене состоялось совместное чтение Л. Рубинштейна, Д. Пригова и В. Сорокина. Под занавес пожилая дама, на вид учительница, огласила обвинительный приговор. «Неужели вам самому не стыдно такое писать», – обратилась она к Рубинштейну. «Действительно, стыдно, – ответил ей Лев Семенович. – Сам не знаю, как меня угораздило». Сказано это было с такой неподдельной горечью, что мне, наконец, стало понятно, какого великого трагика потеряла в лице Рубинштейна российская театральная общественность. В 1974 году, перед тем как покинуть СССР, я записал на пленку стихи Сапгира, Холина, Монастырского и Рубинштейна в их собственном исполнении. Позднее копии этой записи были переданы в Техасский университет в Остине, в Мичиганский университет и в другие учебные заведения. В Америке я получал письма от Монастырского. В некоторых из них фигурировал Лев Семенович. Как-то Андрей сообщил, что «Рубинштейн куда-то совершенно исчез – непонятно, что делает… Тысячу раз просил, чтобы прислал тебе ксерокопии, – он все обещает»[111]. Что касается переписки с Рубинштейном по поводу несостоявшегося интервью, то она вполне в духе его концептуальных текстов. Отношения между действующими лицами выстраиваются по аналогии с пьесами Беккета, где все ходят парами: Клов и Хамм, Владимир и Эстрагон. Аналогии – факты, которые «притянуты за уши» (см. ил. 17.1).

06.07.2010

В.А.-Т.: Дорогой Лев. Звучит как в зоопарке, поэтому

прибавляю отчество – Семенович. Надеюсь, это письмо не застигнет тебя врасплох. Я только что закончил книгу «Круг общения», в которой осталось одно вакантное место – твое. Хотя мы знакомы с 1969 года, у нас не записано ни одной беседы, и, если не возражаешь, можно проделать эту нехитрую операцию по электронной почте. Размер – три, четыре страницы, т. е. нескольких е-мейлов будет достаточно, чтобы добиться желаемого (?) результата. В «Круге общения» фигурируют знакомые тебе персонажи – знакомые в прошлом или все еще пребывающие в зоне контакта. Для тех, кто из нее выбыл, «Круг общения» – компенсация за паузу. В основном это письма, разговоры, комментарии, фотографии и небольшие эссе. Короче, дай знать.

06.07.2010

Л.Р.: Дорогой Витя! Я с радостью. Если, конечно, мне будет что сказать содержательного. Вот только это не может состояться моментально. В конце недели я уеду на 7–8 дней. Представь себе, в город Иркутск. Вернусь 18-го. После чего – к твоим услугам. Сердечный привет Рите. Твой – всетаки – Лев.

10.07.2010

В.А.-Т.: Вот вопросы: № 1: Поскольку книга называется «Круг общения», мне было бы интересно узнать, каково твое представление о периметре этого круга. Казалось бы, мы все похожи (а я имею в виду поэтов, художников и интерпретаторов, которые сошлись в конце 1960-х – начале 1970-х годов в качестве «друзей по несчастью» и тем самым как бы «осчастливили» друг друга). Т. е. создалось подобие общности – референтная группа. Возникла некая (иллюзорная?) модель идентичности, которой мы прежде не обладали. До этого мы были носителями «отрицания», а отрицание и идентичность суть вещи несовместные. Понятно, что речь идет о Холине и Сапгире, Рубинштейне и Монастырском, Губанове и Лимонове, Мамлееве и Некрасове, Пригове и Сорокине. А также о художниках, реализовавших или не реализовавших свои возможности. № 2: Расскажи о наиболее значимых профессиональных контактах. Меня интересует «нематериальный» обмен (обмен нематериальными ценностями) в лакунарном пространстве маргинальной культуры. Как это повлияло на формирование твоих собственных взглядов и интересов? № 3: Каково твое представление о более широком контексте, по отношению к которому автономные эстетические практики играют роль поверхностного слоя – с учетом того, что он (этот слой) непрерывно истончается? Или это не более чем возрастной маразм, связанный с геноцидом мозговых клеток. Имеет ли смысл сохранять непримиримость и уместна ли роль

гневных старцев в постсоветском пространстве? № 4: В последние годы происходит какое-то повальное крушение дружб – с чем это связано? Старея, мы становимся менее востребованными во всех отношениях. Похоже, что нам самим уже никто не нужен, и мы (как упыри) упиваемся своей могильной самодостаточностью. Но чтобы обрести покой, нужна прыть. Поделись опытом.

27.07.2010

17.1

Никита Алексеев и Лев Рубинштейн участвуют в акции группы «КД» «Появление», март 1976.

Л.Р.: Витя, дорогой. Я уж давно получил от тебя вопросы. Но тут такая анафемская жара, что я ВООБЩЕ не могу ничего делать – ни читать, ни писать, ни, что самое ужасное, думать. Давай чуть подождем, ладно? Обнимаю. Твой ЛР

27.07.2010

В.А.-Т.: Lev Semenovich, мы только что с острова, где отдыхали. В последнюю ночь мне приснилось, что я в испуге поднимаюсь по лестнице в каком-то пустом доме и, наконец, вхожу в квартиру, где двери всех комнат запечатаны. Вдруг появляется Камила (так она себя назвала) и приказывает мне лечь на пол под предлогом того, что у меня ноги в крови. А то, говорит, придет Спиридон и будет ужасная сцена. Я ложусь, а она выбегает за дверь и начинает с кем-то судачить. Мной овладевает страх, и я начинаю истошно кричать: «Камила, Камила, Камила!» Тут меня будит Рита, и мне приходит в голову, что Спиридон – это злой дух, т. е. Спирит. Как если бы про кого-то сказали, что «он Спирит» или «Спирит он», т. е. «Спиридон». Но как

расшифровать имя Камила? Боюсь, что сон в руку, т. к. ты упорно не отвечаешь на мои вопросы.

27.07.2010

18.1

Леонид Соков, инсталляция на выставке «Damaged Utopia», Kunstlerwerkstadt Lotringer Strasse, Мюнхен, 1995.

Л.Р.: Во-во…

01.09.2010

В.А.-Т.: Лев Семеныч! Пока ты там изнывал от удушья, мы успели съездить в Армению, где проходила конференция, посвященная моей книге «The Museological Unconscious». Для нас это была возможность оплачиваемого путешествия в зазеркалье «генетической идентичности», учитывая, что мы оба наполовину армяне. Никаких эмоций, связанных с причастностью к генофонду, увы, не возникло, однако нам удалось поездить по разным любопытным местам и «полюбоваться» друг другом на фоне горы Арарат, озера Севан и развалин Звартнотс. Дай знать, если у тебя есть время ответить на мои вопросы, т. к. книга «Круг общения» уже готова, и мне бы хотелось прервать с ней связь как можно скорее (с глаз долой – из сердца вон). Беседа с тобой – единственное, что остается в подвешенном состоянии. В случае отсутствия настроения – оповести.

06.09.2010

Л.Р.: Витя, ужасно виноват перед тобой за свое молчание. Но что делать, если сначала в Москве творилась такая жара, что я вообще не мог ни о чем думать, кроме как о кондиционере. А потом уехал в Грузию (!), откуда вернулся только вчера. Не сердись, но в ближайшее время я вряд ли смогу ответить на твои вопросы – слишком много текущих дел навалилось. Уж обойдись

без меня! Уверен, что книга от этого не пострадает. Или отложим на осень? С любовью, твой ЛР. 06.09.2010

В.А.-Т.: Лев, Лев, Лев. Видел тебя в Венеции на знамени святого Марка. Ты был неотразим и мог бы осчастливить каждого, для кого поиски утраченного времени – не пустой звук. В моем случае это не совсем так. Я, признаться, и сам не знаю, чего хочу. Пишу, потому что не могу не писать. Инерция? Дурная привычка? А как у тебя с этим делом? Неужели не надоело? Я всегда поражался тому, как некоторые из моих знакомых доводили себя до крайности, заканчивая очередную книгу на смертном одре. Впрочем, о чем это я? Надеюсь, увидимся в Москве. Что касается интервью, то есть две возможности: (1) «продолжить» его позднее;

(2) напечатать в виде уже существующей переписки по этому поводу. Последний вариант – вполне в духе твоих поэтических текстов и моего собственного блуждания вокруг да около. Как ты на это смотришь? *Продолжение следует*.

Ссылки

111

В. Агамов-Тупицын, М. Мастеркова-Тупицына. Москва – Нью-Йорк: Переписка Виктора Тупицына и Андрея Монастырского. WAM № 21, 2006, С. 132, 163. Письма от 10.09.1977 и 10.04.1980.

Леонид Соков: тени скульптур XX века

Если абстрагироваться от искусствоведческого или цехового арго, то скульптурный багаж Леонида Сокова 1970–1980-х годов можно воспринимать как искусство реконтекстуализации советского опыта в рамках постмодернизма (см. ил. 18.1). Этот вариант реконтекстуализации получил название «соц-арт» (художественное явление, возникшее в Москве в 1972 году благодаря усилиям концептуальных художников Комара и Меламида и живописца Эрика Булатова). В начале 1970-х годов соц-артистский *проект* привлек внимание нескольких скульпторов, включая Сокова, Бориса Орлова и Александра Косолапова. На протяжении многих лет некоторые из этих художников живут на Западе, продолжая (с беззаветным упрямством) уповать на *легитимацию* советской культурной идентичности по ту сторону геополитического шлагбаума, за пределами бывшего СССР. Урок, который они (бес)сознательно игнорируют, состоит в том, что при перемещении из российского контекста в западный упомянутая культурная идентичность чревата конфликтом, не поддающимся адекватной критериологической обработке. В текстах французского философа Ж.-Ф. Лиотара такого рода конфликт определяется как «распря» (*diff erend*).

Распря между соцреализмом и модернизмом визуально перефразирована в работе «Встреча двух скульптур» (Ленин и Джакометти), 1987. Соков, воспринимавший соцреализм как лубок, перенес эту «аллегорию прочтения» на классический модернизм. И если в случае Орлова «позирующей» ему моделью всегда было имперское сознание, то у Сокова та же ситуация принимает несколько иной оборот: геополитическая реальность, коллапсирующая в лишенную времени сказочную нарративность, трактуется им как фольклор, а имперские амбиции и пафосные жесты занижаются до уровня народного промысла. Похоже, что у многих выходцев из России не только подсознание, но и память структурирована как фольклор. Поэтому наши воспоминания обладают яркостью вымысла.

Заслуга Сокова[112] в том, что, придав наглядность парадоксальному сходству между идеологиями – советской и американской, он продемонстрировал их скрытую карнавальность и даже лубочность. Пример: «Сталин и Мерилин [Монро]» (1989). По словам Ильи Кабакова (И.К.), «*в период с конца 1970-х до*

начала 1990-х годов соковские вещи, изображавшие Ленина, Сталина, Хрущева и Брежнева, были вполне актуальными: их время еще продолжалось. Нередко эти персонажи предстают перед нами в виде когтистых зверей, которые как бы высовываются из-за горизонта: с одной стороны, дикое и смешное, с другой – вполне реальное в смысле угроз. Это двойное ощущение опасности и (одновременно) идиотизма – очень характерно для эпохи холодной войны.

В.А.-Т.: Получается, что в отрыве от привычного идеологического контекста идеология воспринимается как фольклор. Не означает ли это, что понятие фольклорности опосредовано взглядом извне? Пример – Соков, осознавший фольклорность идеологии за пределами ее контекста.

И.К.: Соков сейчас, как мне кажется, все больше и больше отталкивается от прошлого, придавая ему былинные, сказочные формы. Тем более что оно и так, само по себе, безнадежно мифологизировано.

В.А.-Т.: Это так еще и потому, что настоящей истории и правдивой документации событий, связанных с жизнью страны, ее граждан и ее властителей, никогда не было. Был только миф. Вся Россия – это фольклор. Вот почему представителей советской художественной интеллигенции следует считать народными умельцами, хотя многим из них казалось, будто они занимались «высоким искусством». Клиническая ситуация. В этом смысле Соков единственный нормальный русский художник[113].

Беззаветное упрямство, о котором шла речь до этого, само по себе искусство, но, что не менее важно, оно предохраняло и продолжает предохранять Сокова и его коллег от возможности быть интегрированным в индустрию культуры – социалистическую (в СССР) и капиталистическую (на Западе). Потому что, как только подобное интегрирование происходит, искусство превращается в свое собственное надгробие. Соответственно, музеи и sculpture gardens (скульптурные оазисы на музейных газонах) можно сравнить с Элизиумом, заселенным тенями умерших. В этом смысле название главной соковской инсталляции «Тени скульптур XX века» (2001) говорит само за себя.

Работы, включенные в инсталляцию, – реплики наиболее известных трехмерных объектов, входящих в пантеон модернистской скульптуры. Это одновременно Элизиум и демонстрационная ниша. Все здесь объято смертью, за исключением теней, оживающих благодаря световым эффектам.

Они, эти блики (блики «погребальные тающих свечей»), создают ощущение карнавальности, в результате чего вопрос *«почему некоторые из реплик меньше или больше других?»* теряет релевантность. Причудливая игра теней позволяет зрителю чувствовать себя Орфеем, посетившим загробный мир.

«Не постмодернизм ли это?» – не доумевает зритель, размышляя о превратностях примирения «интернационального стиля» и социалистического реализма (авангарда и китча, в терминологии Клемента Гринберга). Так или иначе, «Тени скульптур XX века» представляют собой подобие Страшного суда – столпотворение уменьшенных копий модернистской классики, «павшей ниц» перед исполинской фигурой Сталина[114]. Впрочем, умиротворенность вождя убежда ет, что это не суд, а карнавал. Карнавал как «примирение» и как констатация смерти утопического по обе стороны барри кад. Помимо того, что поздний соц-арт – это крик вопиющего в пустыне, он напоми нает непонятно кому адресованную петицию с просьбой включить советский культурный архив (уви денный глазами оппозиционной интеллигенции) в историю западного искусства XX века.

На протяжении многих лет Соков развлекал гостей мастерством имитации, пародируя общих знакомых. Таких, например, как Игорь Макаревич, который в свою очередь столь же искусно пародировал Сокова. Жаль, не нашлось сцены для их совместного выступления. «Принцип реальности» (Realitätsprinzip у Фрейда) можно трактовать по-разному, и в том числе как шанс увидеть себя в исполнении другого. Если круг общения когда-нибудь распадется[115], Соков и Макаревич восполнят этот пробел. Имитация спасет мир.

Заканчивая, приведу высказывание Сокова, записанное на пленку в 1995 году: «*Будучи продуктом своей эпохи, я воплотил ее всю, без остатка*»[116].

Ссылки

112

В 1980-х годах выставочная карьера Леонида Сокова, Алексанра Косолапова и ряда других художников была непосредственно связана с кураторскими проектами Маргариты Тупицыной. Опека над Соковым продолжалась до 2002 года.

113

A Conversation Between Victor Tupitsyn and Ilya Kabakov on Leonid Sokov // Leonid Sokov. Th e State Russian Museum. Palace Editions, 2001.

114

Фигура Сталина была частью той же самой инсталляции Сокова на выставке «Damaged Utopia», которую курировала Маргарита Мастеркова-Тупицына в Мюнхене (1995). На биеннале в Венеции Соков обошелся без Сталина.

115

Дефицит критической функции превращает круг общения в галлюциноз с поручнями из красного бархата.

116

Виктор Агамов-Тупицын. Беседа с Леонидом Соковым // *Другое* искусства. М.: Ad Marginem, 1997.

Хвост

С Хвостом (Алешей Хвостенко) я впервые столкнулся в Питере в 1965 году. Мы пили водку в продолговатой комнате, где он жил, офлажкованный соседями, покуривая *дурь*, поигрывая на замысловатой дудке и пописывая стихи. «Человек человеку волк, лиса и медведь», – меланхолически поговаривал Хвост, выпуская из флажолета кольца сладковатого дыма, когда соседи с особым озорством начинали барабанить в стену. Говорят, в Азии, на тамошних базарах, удавалось ему извлекать приятные звуки из всех старинных флейт и свистков, чем заслужил он репутацию дервиша.

В ту пору сочинялись им игрушечные пьесы обэриутского толка, иногда в соавторстве – то с Леонидом Ентиным (Енот), то с Юрием Галецким. Собственно, писал или рисовал он все что угодно и на чем угодно: на ресторанных меню, документах, аптекарских рецептах, медицинских справках и счетах за квартиру, скалываемых или сшиваемых затем в причудливые альбомы. В дурдоме, где Хвост «косил» (уклонялся) от армии, вел он визуальный дневник: тексты, рисунки и коллажи по замыслу автора свидетельствовали о его «невменяемости». Позднее некоторые из этих вещей вошли в обширный цикл «Верпы». К тому времени уже началось сотрудничество с Анри Волохонским: пьесы, песни и т. п.

Вообще, многие из принадлежавших кругу Хвоста/Анри были дивными мастерами разговора, будь то чистой воды нонсенс или схоластическое глубокомыслие. Ентин как-то жаловался, что проговорил себя насквозь, в ущерб (как бы) возможности запечатлеть все это на бумаге. Так или иначе, речевой перформанс обрел в лице Хвоста, Анри и Ентина уникальных художников. В Москве это был Сергей Чудаков.

«Крым – жемчужина Кавказа», – сострил как-то Енот. Хвост ездил туда (т. е. в Крым) на заработки, а также в Среднюю Азию и на Север – в Салехард. Расписывал клубы, рестораны, фотографировал на пляжах. Но случалось это не столь часто, вследствие чего – неоднократные обвинения в тунеядстве, товарищеский суд и т. п. Однажды, вернувшись из поездки с кучей «капусты», Хвост уговорил приятеля по кличке Рез (Резницкий) пообедать в шикарном ресторане и под конец, не расплатившись, совершить из него побег. Что ж, пошли. Сидят. Время к закрытию, а Хвост все заказывает и заказывает. Рез в холодном поту, кусок в горло нейдет. Алешенька, шепчет он (почти плача), пора! А Хвост как ни в чем не бывало. Тут Рез

бросается к выходу, метрдотель его валит, вышибала наваливается сверху. В последний момент Хвост кинематографическим жестом останавливает официантов, с которыми, как оказалось, расплатился заранее. Этой злой практической шутки не простили бы никому, кроме Хвоста. Впрочем, за несколько лет до революции нечто подобное удалось сделать Маяковскому: в его случае жертвами стали Б. Лившиц и В. Каменский, о чем рассказывается в книге «Полутороглазый стрелец».

В Москву Хвост переехал в конце 1968-го. Закончил «Дурное дерево», написал обширный трактат о Заболоцком, эссе о чеховском «Дяде Ване», множество стихов и песен. Общался со всей богемной Москвой, продолжая (как и в Питере) быть центром всеобщей симпатии, но при этом ни с кем и никогда не нарушая дистанции. «Искали любимца, нашли незнакомца» – эта его фраза как нельзя лучше характеризует формулу хвостовского обаяния.

Одно время Хвост работал художником в Парке культуры имени Горького. Изготовлял лозунги, праздничные призывы и приветствия, накладывая трафарет на красную ткань. Однажды, в процессе работы над транспарантом, он понял, что красить нечем, и пошел искать краску, оставив ткань с трафаретом на траве возле мастерской. Вернулся через месяц. Пока его не было, лозунг привлек внимание голубей, и когда трафарет сняли, под ним обнаружилась фраза «Слава КПСС», написанная птичьим пометом. В 1975 году Эрик Булатов написал ее (а) кистью и (б) красками.

19.1
Виктор Агамов-Тупицын и Алексей Хвостенко. Париж, 1991.

Жил Хвост в Мерзляковском переулке с женой Алисой. Я бывал у них почти каждый день, пия портвейн и разыгрывая с Алешей наши бесконечные шахматные партии. Кажется, мне удавалось выигрывать чаще, но почему-то, когда проигрывал, выяснялось, что играли «на интерес», и я оказывался должен ему то оду, то бутылку, то еще что-нибудь. Помню, однажды проиграл негритянку. Спустя годы, когда Хвост приехал на Запад, он в первом же письме припомнил должок. В случае литературных «расплат» некоторые из них снабжались таблицами и схемами. И

в том числе оды, проигранные в шахматы. Вот фрагмент одной из них:

> Я посвящаю эту оду 1.e4 c5; 2.c3 Nf6; 3.e5 Nd5;
> Тому, кто дольше чем всегда, 4.d4 cxd4; 5.cxd4 d6; 6.Nf3 Nc6;
> Тому, кто погружаясь в воду, 7.Bc4 dxe5; 8.Bxd5 Qxd5;
> Сам более воды вода. 9.Nc3 Qc4; 10.d5 Nb8;
> Увы, когда он входит в пламя, 11.Nxe5; Qa6 12.Qf3 Qf6;
> Он ослепительней огня, 13.Qe2 g6; 14.Nc4 Kd8;
> Им лань любуется как ланью, 15.Ne4 Qf5; 16.Bg5 Nd7;
> И конь в нем чувствует коня. 17.Rd1 Ne5; 18.d6 Bd7;
> В нем Сцилла узнает Харибду, 19.dxe7+ Bxe7; 20.Bxe7+ Kxe7;
> и т. д. … 21.Ng3 Qe6; 22.Nxe5; …

Как-то в Париже Хвост пригласил меня в ресторан, где он пел и играл на гитаре (см. ил. 19.1). В зале сидели его поклонники – русские эмигранты. Во время концерта я не переставал следить за выражением его лица: на нем появился налет сервилизма. Годы зависимости от людей, с которыми он делил выпивку, наркотики и ночлег, сделали свое дело: прощаясь с ним, мне пришло в голову, что передо мной чеховский герой – Вафля. Позднее за Хвостом закрепилась репутация «человека, срывающего с себя одежду в местах, где принято одеваться». В последние годы его жизни мы не общались, но всякий раз при виде бородатого безумца на улице у меня сжималось сердце – не Хвост ли это?

В заключение еще один эпизод из жизни, но не самого Хвоста, а его ближайшего друга Вани Тимашева, художника и реставратора, умершего в конце 1970-х годов от наркотической передозировки. Умирал он и до этого, но безуспешно. Как-то, объевшись наркотиков, Тимашев рухнул на улице. Пришлось отвести его на второй этаж гостиницы «Националь», где можно было безнаказанно («по секрету») принять ванну и прийти в себя. Уложив приятеля в воду, я заставил его запереть дверь изнутри и пошел пить кофе. Через час дверь ванной комнаты уже снимали с петель. «Как вы посмели здесь мыться», – возмущался портье. «Нет героя для камердинера», – отвечал ему из воды Тимашев. Эта французская поговорка – отповедь тем, для кого жизнь художника менее значима, чем его искусство.

Книга Алексея Хвостенко «Верпа» напечатана издательством «Колонна» в 2005 году. Выставка его работ состоялась в Зверевском центре в 2008-м.

Декабрь 1978, ноябрь 2004

Генрих Худяков

Генрих Худяков родился в Челябинске в 1930 году. Жил в Москве на улице Дыбенко. В 1959 году закончил филологический факультет Ленинградского университета, после чего вернулся в Москву, где работал сначала экскурсоводом в музее, а затем – до эмиграции в Нью-Йорк в 1974 году – техническим переводчиком. Период с 1962-го по 1972-й является основным в его работе на стихами, которые он – под псевдонимом АВТОГРАФ – «раскладывал» по многочисленным рукодельным сборникам, выглядевшим (на визуальном уровне) под стать их внутреннему содержанию. Конец этого периода ознаменовался завершением «расширенной во времени и пространстве» версией сюжета о Гамлете, в которой судьба героя трактуется в свете «реинкарнационной фантазии, основанной на сюрпризе»: взаимной (и почти полной) обратимости в звучании имен —

Х-А-М-Л-Е-Т и Т-Е-Л-Е-М-А-Х.

По размеру пьеса Худякова сравнима с шекспировским оригиналом. Автор читал ее в Москве у друзей, и после одного из таких прослушиваний в памяти остались строчки:

Существование довольствуется лужей,
Оставленной волной на берегу.

В Нью-Йорке, графические эксперименты, связанные с художественным оформлением текстов, переросли в продуцирование визуальных объектов – от различных одежд, используемых как художественный материал, до живописных холстов, раскрашенных флуоресцентными красками (см. ил. 20.1). В 1982 году в Центре современного русского искусства (Сохо, Нью-Йорк) состоялась персональная выставка работ Худякова. Куратором была Маргарита Мастеркова-Тупицына, а название «Visionary nonwearables: ESPionage»[117] придумано мной.

Худяков – явление непредсказуемое. Вернее, непредсказуемость – единственное, что в нем (и с ним) предсказуемо. С переездом на Запад жанр речевого перформанса, столь популярный в московских и ленинградских интеллектуальных кругах, постепенно сходит на нет. Пример Худякова – редкое исключение из общего правила, о чем свидетельствуют разговорные акции с его участием:

Г.Х.: На вернисаже нонконформистского искусства: Ну вот,

слетелась комариная туча гениев…

М.М.-Т.:Генрих, вам не кажется, что некоторые из ваших работ близки к мондриановским?

Г.Х.: Нет, мои лучше.

М.Г.: Почему?

Г.Х.: Цвет ярче!

Вагрич Бахчанян: Худяков, ты не боишься, что о тебе скажут «а король-то голый»?

Г.Х.: Хоть и голый, а все-таки кор-р-роль!

Виталию Комару (*при встрече*): Ну, как жизнь… земная?

Комар: А как ты? Кого видишь?

Г.Х.: Тебя вижу. Насквозь!

Комар: Такие, как ты, не любят таких, как я. Но кто вам помог уехать?

Г.Х.: А кто вас отпустил?

В.А.-Т.: Генрих, позволь пожать твою руку!

Г.Х.: Тебе это не к лицу. С изменниками Родины не здороваются.

Ю. Мамлееву (*когда Юрий Витальевич готовился к поступлению в Корнельский университет*): Юра, да ты же на втором курсе сопьешься!!

Г.Д. Костаки: Генрих, хочу купить твои работы для своей коллекции.

Г.Х.: Жора, отнеси коллекцию на помойку, и я тебе их даром отдам[118].

7 марта 1975 года, находясь в Риме (в ожидании американской визы), мы получили от Худякова письмо следующего содержания:

«Виктор и Рита, здравствуйте! Пришла ваша открытка, но я не спешил с ответом, ибо от этого все равно ничего бы не изменилось. Даже не знаю, о чем писать. Все, что я скажу, будет личным, т. е. крайне субъективным впечатлением, для вас не обязательно важным. На периферии скучно, особенно для выросших в большом городе. Люди здесь, а я имею в виду приехавших, рассыпаются друг от друга в разные стороны – так однажды, еще в Москве, у меня во рту рассыпалась жеваная резинка. Это мое впечатление. А новые знакомства (среди приехавших) еще менее вероятны: все равнодушны друг к другу, а тем более к новым знакомым среди себе подобных. Наверное, знают, что толку от

себе подобных не жди: все одним миром мазаны. С американцами – по крайней мерей у меня – связи утекают как вода сквозь песок. Они ведь не дураки и не такие уж «другие»: им от тебя тоже не видно толку: не такая уж невидаль нищий эмигрант… Я до сих пор на попечении IRC: $30 в неделю + $100 за квартиру, т. е. за комнату, которую я снимаю у одной одинокой (46 лет) рыжей коровы. Тут помимо меня еще 3 пары из Москвы: Бахчанян[119] *с женой, Лимонов с Ленкой и Мамлеев с бабой. Я вроде при них побалтываюсь: Лимонов довольно шустрый и все пытается ни больше ни меньше как организовать журнал – рупор оставшихся таких же (как мы) в Москве. Но я понял (из разговоров с ним), что ему до них и дела нет. С Бахами я разошелся: очень уж он скучен, а Ирка – порядочная змея: не выносит, если при ней кто-то заговорит с американцами о своих делах, «продавая» себя как писателя. Лимонов – попроще, хотя, конечно, у него за пазухой наполеоновские планы. Я и сам разослал много копий своих стихов по самым разным адресам (и в Европу), но в лучшем случае получал это назад. Сейчас прямо и не знаю, что делать… Привет, Генрих».*

20.1

Вагрич Бахчанян, Виктор Агамов-Тупицын и Генрих Худяков на выставке Худякова в Нью-Йорке, 1980.

Вот фрагменты моего диалога с Худяковым (начало 1982 года):

В.А.-Т.: Какой случай занес тебя в Нью-Йорк?

Г.Х.: За два года до эмиграции я почувствовал себя выдохшимся. Случайности обходили меня стороной. Случайность – спичка, брошенная на творческий темперамент как на стог сена, а мое сено было к тому времени скормлено.

В.А.-Т.: Твой вкус, как многие отмечают (одни с симпатией, другие без), расходится с конвенциональными эталонами того, что есть красиво или что есть правильно. Что ты об этом думаешь?

Г.Х.: Мой вкус – это мой индивидуальный эстетический

диагноз происходящего. Я предлагаю окружающим свои рецепты в попытке исправить эстетические погрешности, вошедшие в обиход.

В.А.-Т.: Похоже, что в терминах эстетической терапии ты формулируешь проблемы, лежащие за чертой эстетики и лишь проявляющиеся в ее ракурсе.

Г.Х.: Об этом трудно говорить. Чем глубже проблема, тем она, так сказать «оккультней», т. е. тем безнадежней в попытке звукового, речевого репортажа. Сознание подобной практической безнадежности лежит в основе принципа молчания, возведенного в ритуал. Разумеется, эстетика – сфера активности сил, через нас самовыражающихся. На практическом же уровне – благодаря эмоциональному опыту, обретаемому в процессе социальных контактов, т. е. страдая или сострадая эстетически, мы духовно взрослеем в кармических, конечно, пределах. Вообще-то говоря, я погоняем до того момента, пока идея не заставит меня представить ее такой ярко-красочной, какой она и хотела предстать.

В.А.-Т.: Говоря «какой она и хотела предстать», ты имеешь в виду некую эстетическую помощь идеям в смысле предоставления им возможности через тебя выразиться?

Г.Х.: Да, эстетически осуществиться. Это я и имею в виду.

В.А.-Т.: Тебе не кажется, что твое творчество – это, как у Карлоса Кастанеды, падение со скалы?

Г.Х.: Нет, я уцелел в этой игре. Каждый раз, выдавая творческую реакцию на раздражители, я обретаю успокоение, и это спасает меня от безумия.

В.А.-Т.: Успокоение как сонный порошок?

Г.Х.: Нет, как временное отсутствие раздражителей, отсутствие всяких желаний. Как восстановление энергии.

В.А.-Т.: Не чувствуешь ли ты себя цинично используемым?

Г.Х.: Да!

В.А.-Т.: И тебя не удручает такая роль?

Г.Х.: Нет, потому что я инструмент, без которого силы, что стоят за мной, не в состоянии материально реализоваться. Да и кто я такой, чтобы протестовать? К тому же ты забываешь о наслаждении. Возьми пример физиологического наслаждения: еще никто не жаловался на успех у женщин, на используемость в этом смысле. Напротив, импотенты чувствуют себя обойденными. Размножение – это ли не эксплуатация? Метание икры – вот высшая биологическая предназначенность. Отчего же метание икры творческой – повод для бунта?

В.А.-Т.: Что, если оккультный ракурс твоих работ окажется невнятным для других? Тебя не тревожит эта возможность?

Г.Х.: Во-первых, имеющий уши да услышит. А во-вторых, пусть те силы, которые через меня выразились, сами позаботятся о своей «карьере» в материальном мире[120].

Худяков болезненно пережил смерть матери, случившуюся в его отсутствие. Его комната в эмигрантском отеле была увешана фотографиями покойницы, которая, по его утверждению, летала по комнате. Это была пчела. Она садилась к нему на руку, которую он часами держал в вытянутом состоянии, предвосхищая мамочкину посадку. «*Пчелочка золотая*», – шептал он, умиленно поглаживая мамино жало. Особое беспокойство причинял ему тот факт, что кто-то постоянно звонил по телефону и молчал в трубку. По его словам, на это могла сподобиться только умершая мать. Появление пчелы, ее вылет из недр безмолвия он связывал с энигмой молчащей трубки.

Свои стихи он читал, как пасечник, имитируя «речеверчение» пчелиных крыльев.

Ссылки

117

ESPionage – экстрасенсорный шпионаж (с учетом того, что ESP – расхожая аббревиация фразы «экстрасенсорная перцепция»).

118

Ответ Худякова аналогичен обращению Христа к своим будущим ученикам и сподвижникам: «Бросьте все, идите за мной, и вы обретете Царствие Небесное».

119

Вагрич Бахчанян искренне ценил Худякова и протестовал, когда Бродский получил Нобелевскую премию, считая, что ее надо было дать Худякову. Разговор с Бахчаняном (1980) напечатан в моей книге «*Другое* искусства» (М.: Ad Marginem, 1997). После нашей с ним ссоры в 1982 году он сказал: «Ведем себя так, как будто собираемся жить вечно». Что касается Худякова, то он покорял абсолютным безразличием к сильным мира сего, причем как в России, так и в Америке.

120

Приведенный здесь текст составлен в 1982 году и напечатан в журнале «Мулета Б», Париж, 1985. Полный вариант беседы опубликован в журнале «А-Я» в 1982 году.

Иван Чуйков

Ивана Чуйкова более, чем других, волнует эпистемологический аспект визуальности. Для него визуальность – антиномия, возникающая при *«столкновении действительности и фикции»*. Она, по его словам, «*есть результат операций выворачивания отношений субъекта и объекта восприятия*» (см. ил. 21.1). Чуйков известен своим циклом оконных рам с нанесенными на них изображениями, доводящими до предела конфликт между презумпцией пространственной реальности (за окном) и плоскостной репрезентацией (на поверхности окна). Каждую из таких репрезентаций можно воспринимать как афишу отсроченного спектакля, но не на театральных подмостках, а «на голубых руках мольберта»[121], где *действительность-как-она-есть* замещается ее живописной копией. Характерное для Чуйкова представление об «изображении как о тонкой пленке» перекликается с тем, что Ницше в «Рождении трагедии» назвал «покрывалом майи». С его помощью бог иллюзии Аполлон камуфлирует неприглядность фактического состояния вещей, ответственность за которое возлагается на Диониса. Иначе говоря, чуйковское окно – спасительная иллюзия, помогающая абстрагироваться от бытовых ассоциаций.

«Всякое литературное описание предполагает определенный взгляд. Создается впечатление, что, приступая к описанию, повествователь усаживается у [оконной] рамы, причем не столько для того, чтобы лучше видеть, сколько затем, чтобы сама рама упорядочила то, что он видит: зрелище создается проемом». Это я цитирую «S/Z» Барта, а именно главу «Картина как модель», предрешившую название книги Ива-Алана Буа (Bois). Когда-то я написал небольшой этюд по поводу аналогии между бальзаковской Замбинеллой – буквой «Z» в сочетании «S/Z», где «S» означает «Сарразин» (имя скульптора, влюбленного в Замбинеллу и не знавшего, что она – он), и Dil, героиней (или, вернее, героем) фильма Нила Джордана «Th e Crying Game». Возвращаясь к Чуйкову (И.Ч.), приведу некоторые из его высказываний в беседе, записанной в 1989 году[122].

И.Ч.: Игра и возможность использования ее в искусстве давно узаконены. Риск в том, что в некоторых работах вообще нет ничего своего, а все чужое и т. д. Но в подобном риске и заключается весь интерес игры. И в первых вещах, в которых я цитировал чужие работы, будь то фрагменты или что другое, никаких иных задач, кроме чисто игровых, не предполагалось. А

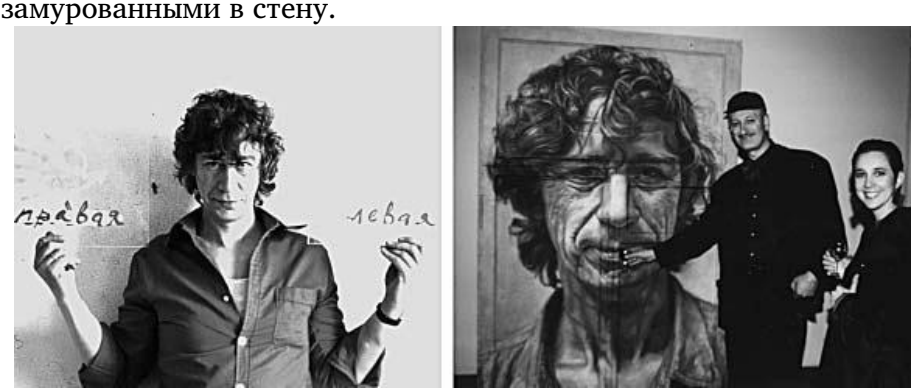
это, по-моему, самое интересное, что может быть в искусстве, вдобавок еще и освобождение, необходимое в нашей идеологически нагруженной среде, чтобы выжить. Это освобождение, как выяснилось, невозможно, если бороться с идеологией посредством других идеологий. Можно только использовать ее в качестве материала, что, собственно, и есть игра. Игра фрагментами идеологической картины мира, игра смещением, изменением масштаба и очередности[123].

Не исключено, что сам художественный язык тасует, как колоду карт, варианты ментальных образов художника, а также фрагменты своих и чужих работ. Ограничившись этим комментарием, я предложил поговорить о «Морских пейзажах» («Varianten», 1978), включенных в выставку в Мюнстере (Westfalischer Kunstverein Munster, 1989)[124].

И.Ч.: Я прекрасно помню слова, которыми я объяснял тогда эти работы. Первоначально, конечно, никаких внятных идей не было. Они возникли по мере осмысления уже почти сделанной серии, в процессе ее завершения. Сначала просто захотелось написать что-то на чем-то. На фотографии. Казалось, это будет всего лишь одна работа. Потом захотелось сделать еще две или три. И сразу возникли проблемы, связанные с заполнением каких-то брешей. Так образовалась серия. В итоге набралось множество разных версий. Возникла необходимость ограничения, создания определенной последовательности, где есть начало и есть конец. Что касается общей идеи, то я связывал это с необходимостью столкнуть воедино несхожие способы выражения. Я перебирал разнообразные возможности наложения изобразительного ряда на один и тот же «референтный» вариант, настолько же условный, насколько неадекватный. На самом деле черно-белая фотография – нечто весьма неопределенное. Причем даже в большей степени, чем самая привычная живопись, воспринимается нами «безусловно». Меня тогда занимала проблема двойной или удвоенной сущности, двойного бытия картины. С одной точки зрения, это материал, предмет, с другой – иллюзия, фикция. Сталкиваясь с привычным живописным изображением или с черно-белой фотографией, мы вообще забываем о второй стороне медали, о предметности изображения, сразу проникая вглубь, вглядываясь в то, что там происходит. И в «Окнах» я все время недописывал, оставлял какие-то детали, чтобы было видно, что это картина, но картина иллюзорная. Такая оговорка всегда необходима. Мне казалось, если столкнуть несколько разных способов изображения, каждый из которых условен и ограничен,

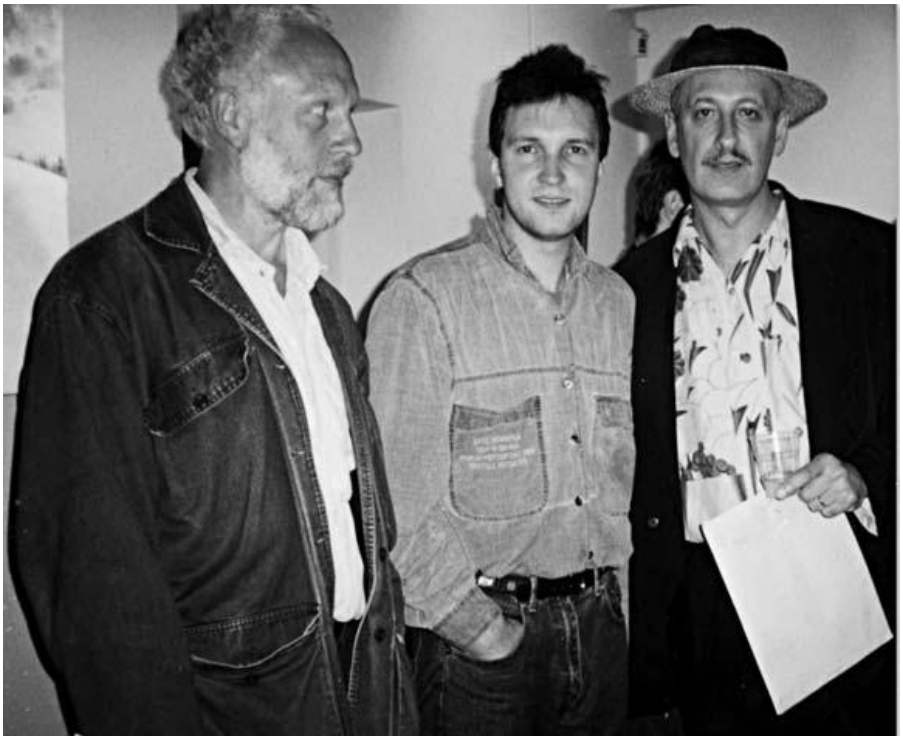
то их условность и ограниченность будут наглядно продемонстрированы. Взаимодействуя, они подрывают друг друга, но в то же время это как бы предлог. На самом деле мне просто хотелось написать картину, но написать ее по-другому, сделав какой-то новый, неожиданный ход, рассчитанный на столкновение самых разных форм изобразительности в одном визуальном ряду, иногда на одной картине. Все это соотносится друг с другом, но в этом столпотворении референтом непременно остается фотография, которая, увы, столь же релятивна и не является заменой реальности: мы видим, что это не реальность из-за двухмерности происходящего, однако это происходит в более привычной для нас форме, более фактографически. К тому же фотография максимально соотносится с той живописью, к которой привыкли в Советском Союзе.

В процессе беседы я поделился с Чуйковым мыслями о том, что в «Морских пейзажах» [«Вариантах»] (1978) и «Окнах» (1967) первым отводится та же роль, что и вторым. Обе серии констатируют предотвращенность не только самой реальности, но и иллюзии соотнесенности с ней. Попытка зашпаклевать окно из духовного мира в реальный напоминает Эдгара По с его кошками, замурованными в стену.



21.1

Слева: Иван Чуйков, «Правая – левая», 1970-е годы. Справа: друзья Чуйкова приветствуют его в мастерской автора картины, Игоря Макаревича, 1988.



22.1

Игорь Шелковский с Владимиром Мироненко и Виктором Агамовым-Тупицыным. Париж, 1991.

И.Ч.: Нет, мне казалось, что это не замуровывание реальности и не упование на обратный процесс. Я не верю в реальность «открытия» реальности, проникновения в нее живописными средствами. Собственно, то, чем я занимаюсь, исходит из неверия в возможность что-то сказать непосредственно языком живописи. То есть не вообще не верю, а в своем собственном, частном, случае. Но можно показать, что то, к чему мы привыкли и что принято принимать за «изображение», не является адекватным. Видимое нами – некая фикция, некая иллюзия: непонятно, до какой степени это имеет отношение к тому, что мы именуем «реальностью». Тем не менее какая-то связь между тем, что я делаю, и так называемой реальностью существует. Когда я теперь смотрю на свои «Окна», «Зеркал0», «Панорамы» или «Углы», то понимаю, что все это почему-то связано со стенами. С разрушением или утверждением иллюзий, то есть с попыткой пробить возведенную мной или кем-то другим стенку. Я думаю, если говорить о каком-то подсознательном аспекте моих работ, то это имеет отношение ко всякого рода границам, к стенам, к констатации их наличия или попытке их проломить, преодолеть

ограничения.

В конце разговора Чуйков напомнил о том, что *«в недавнем прошлом у каждого художника была узкая (референтная) группа – группа людей, которых мы ценим и которые, возможно, ценят нас. Обращение к широкому зрителю было нереально в те годы. Когда наш круг [круг общения] целиком нам известен, это значительно упрощает задачу. Поэтому понятно, почему сейчас (когда круг распался или потерял четкие очертания) стало, с одной стороны, интереснее, а с другой – труднее и рискованнее. Но что касается риска, то для многих он состоит в выходе за границы своего „я“, своего референтного круга. Соответственно, цена игры оказывается опосредованной этим выходом».*

В 1998–1999 годах состоялись персональные выставки Ивана Чуйкова в ГТГ (1998) и в Kulturabteilung AG Bayer, Леверкузен.

Ссылки

121

Строка из стихотворения Леонида Губанова.

122

Фрагменты беседы с Иваном Чуйковым заимствованы из книги Виктора Агамова-Тупицына «*Другое* искусства» (М.: Ad Marginem, 1997).

123

Согласно Чуйкову, «фрагменты своих и чужих работ могли быть придуманными. А это в свою очередь упиралось в проект „суммарной картины“, которую приходилось воображать».

124

См.: Margarita Tupitsyn. Raster-Varianten // Ivan Chujkov. Westfalischer Kunstverein Munster, Exhibition catalogue, 1989.P. 32–34.

Игорь Шелковский и журнал «А – Я» в воспоминаниях современников

Когда первые номера «А-Я» дошли до Нью-Йорка, в нем фигурировали два «авторитета» – Комар и Меламид (КМ), единственные (помимо Бродского и Барышникова) представители «воображаемого Востока», наладившие отношения с «воображаемым Западом». В некотором смысле появление «А-Я» воспринималось ими как потенциальная угроза – учитывая, что их и только их американская пресса объявляла достойными внимания художниками из России. Да и сами они делали подобные заявления, в чем нет ничего удивительного, тем более что все представители советского художественного гетто думали о себе то же самое, не имея (в отличие от КМ) возможности высказать это в печати. Отмечу также свойственную КМ эпатажность (в стиле дада), намеренную провокативность фразеологии. Так или иначе, журнал «А-Я» продемонстрировал наличие в России группы интересных художников, работы которых принадлежали двум разным контекстам. Во-первых, это гомогенный горизонт модернизма (неомодернизм), а во-вторых – гетерогенный горизонт (постмодернизм).

Репродуцируемые работы были, на мой взгляд, интереснее печатавшихся в «А – Я» статей. Точнее, значительные тексты являлись исключением. Их язык, стиль изложения и оценочные критерии не соответствовали стандартам, утвердившимся к тому времени на нью-йоркской художественной сцене. С другой стороны, Запад никогда не был готов пригреть на груди «незаконнорожденное» дитя авангарда и тоталитаризма («Розмари бэби» у Р. Поланского): дефицит интереса к современному русскому искусству у наиболее влиятельных представителей американского арт-дискурса (Р. Крауз, Х. Фостер, И.-А. Буа, Б. Бухло, Д. Кримп) – лишнее тому подтверждение. Еще одна причина, из-за которой «А-Я» остался без внимания со стороны западных художников и критиков, связана с проблемой распространения. Эта миссия была возложена на Александра Косолапова, не имевшего представления, как это делается.

В 1981 году, чтобы как-то поправить ситуацию, Игорь Шелковский, талантливый скульптор (см. ил. 22.1) и главный редактор журнала «А-Я», приехал в Нью-Йорк. Этот визит ничего не изменил в плане диссеминации журнала, но был плодотворным в других аспектах. Шелковский установил (или возобновил) контакты с русскоязычной средой и

«проинспектировал» несколько выставок. Страсть к «инспектированию» приводила порой к ссорам и разрыву отношений с коллегами и друзьями, и в этом смысле «Инспекция Медгерменевтика» – «продукт» непорочного зачатия, с Шелковским в роли архангела Гавриила.

Признание заслуг «А-Я» вовсе не означает, что не было ничего другого. В отличие от иных публикаций на ту же тему, зачастую рассчитанных на западную аудиторию, журнал «А – Я» ориентировался в основном на русскоязычного читателя. По сути, «А – Я» принес гораздо большую пользу внутрироссийскому контексту, чем его «внешним связям». Наиболее важный аспект деятельности журнала состоял в том, что репродуцировавшиеся в нем художники получили возможность легитимировать свою социокультурную идентичность на уровне печатной продукции.

По ходу дела упомяну несколько фактов событийного плана. Успех выставок Комара и Меламида «Цвет – великая сила» (1976) и «Ностальгический соцреализм» (1982) в галерее Рональда Фельдмана (Нью-Йорк) побудил ряд художников, которые к тому времени уже охладели к соц-арту, возобновить с ним отношения. Я имею в виду Леонида Сокова, Александра Косолапова[125] и Вагрича Бахчаняна. По словам куратора Маргариты Мастерковой-Тупицыной, чтобы привлечь внимание к альтернативному русскому искусству в Америке в условиях почти полного отсутствия интереса к нему, «необходимо было иметь дело не с каким-то индивидуальным художественным проектом, а с целым движением». Таких движений было всего два – московский концептуализм и соц-арт. Экспозиции московского концептуализма и соц-арта были организованы Маргаритой в 1980, 1981 и 1984 годах[126].

Маргарита Мастеркова-Тупицына и Игорь Шелковский явились инициаторами создания группы «Страсти по Казимиру». В 1981 году, будучи в Нью-Йорке, Игорь сделал реплику гроба Малевича, который стал «алтарным объектом», эпицентром идеологических камланий, разыгрывавшихся участниками группы «Страсти по Казимиру» в P.S. 1 и в The Kitchen, где впервые показывался фильм «Ленин в Нью-Йорке», заснятый в 1982 году. Перформансы группы напоминали концертные номера, подобные тем, что показывались в Кремлевском дворце после окончания съезда партии. (Именно такой была их структура – сначала съезд партии, т. е. официальная часть, а затем праздничный концерт, программа которого постоянно менялась; см. ил. 22.2).

Уровень текстов, публиковавшихся в «А – Я», вполне соответствовал тому стилю критического письма, который установился в Москве и в эмигрантских русскоязычных кругах

1970–1980-х годов. Многие статьи звучали так, как если бы они были написаны в XIX веке. В числе исключений – «Симпатичный Мирок» Свена Гундлаха, тексты художников и интервью с ними, а также статья Маргариты Тупицыной о московских перформансах (1981), предварительно напечатанная по-английски в калифорнийском журнале «High Performance»[127]. Относительно статьи Гройса «Московский романтический концептуализм» или моей статьи «Размышления у парадного подъезда» могу сказать, что сейчас эти тексты кажутся более чем наивными. Я, например, не питаю ни малейших симпатий в отношении трансавангарда и немецкого неоэкспрессионизма, считая их коммерческим китчем и результатом корпоративных манипуляций. Вот почему у меня никогда не возникало желания включать тексты тех лет в книги или сборники статей, которые издавались в последние годы.

Любопытно, что Игорь с невероятным упорством настаивал на том, чтобы Маргарита печаталась в «А-Я» не как Тупицына, а как Мастеркова (девичья фамилия), что впоследствии послужило поводом для курьезов: многие авторы, печатавшиеся в России, атрибутировали Маргаритины публикации ее тете – художнице Лидии Мастерковой. В целом наши отношения с Шелковским – до середины 1990-х годов – были исключительно теплыми: мы часто останавливались у него в Париже, и в один из таких моментов застали там нашего давнего приятеля Никиту Алексеева, только что приехавшего из Москвы. Эти *отношения* стали более дистанционными в результате недоразумения: когда я в очередной раз жил в парижской квартире Игоря, Эдик Лимонов привел туда его злейшего врага – Толстого (В. Котляров).

В 1996 году Игорь обрушился на меня с упреками по поводу «излишней сложности» моих текстов, которые печатались в периодических изданиях. По его мнению, «виртуозность формы» достигается в них за счет содержания. «Большинство употребляемых тобой [т. е. мной] слов, – сообщил он в письме, – отсутствует в словарях. Например, слово „параноидальный“». Поскольку Шелковский – далеко не единственный борец за простоту и доходчивость письма, я решил отреагировать на его критику, и между нами возник своего рода диспут по поводу того, как надо писать статьи.

И.Ш.: Я понимаю, что я для тебя недостойный партнер для полемики, но тем не менее, если снизойдешь, мне хотелось бы спросить, откуда у тебя ощущение «классовой антипатии» с моей стороны? Я бы не стал писать далекому незнакомому автору – тебе же я пишу как Вите, которого знаю и с которым могу общаться по-приятельски, на равных (несмотря на разницу

этажей).

В. А.-Т.: Игорь, ты считаешь, что содержание и форма – некие полуфабрикаты или «модули» и что их можно произвольно сводить или разводить, замещая чем-то иным, в зависимости от вкусов или образовательного ценза потребителей, которым (якобы) адресован текст. На самом деле литературное, философское или критическое эссе – всего лишь надводная часть айсберга.

22.2

Группа «Страсти по Казимиру», кадры из фильма «Ленин в Нью-Йорке», Th e Kitchen, Нью-Йорк, 1982.

То, что уходит вглубь, а именно бессознательный регион письма, – это та пишущая психолингвистическая инстанция, которая не подвластна нашему контролю. Не исключено, что она и есть наше авторское «я». Интеллектуальный напор и плотность письма, характерные для моих текстов, суть отражение глубинных, бессознательных процессов, о которых здесь идет речь. То же самое касается репрессивных взаимоотношений между формой и содержанием. Наивно думать, будто репрессия – волюнтаризм автора: на самом деле тут дает о себе знать закон негативности символической функции. Изысканно одетый сумасшедший – вот наилучшее определение моих текстов, и я не

в состоянии изменить себя, свое подсознание, упразднить «подводную часть айсберга». То, что считается общепринятым, нисколько не должно совпадать с моей разновидностью языкового безумия. При этом, поверь, я не смотрю сверху вниз на публикации общедоступного уровня, на «эгалитарное» письмо. «Кто любит прачку, кто любит маркизу, у каждого свой дурман».

И.Ш.: Никакого «популистского кошмара» я тебе не навязываю! Или навязываю? Может, отчасти. Моя-то идея: больше смысла и меньше бенгальских огней.

Сетуя на нелегкий характер Шелковского, задним числом понимаешь, что не будь он монументом, высеченным из собственного упрямства, бескомпромиссности и аскетизма, не было бы журнала «А – Я».

Ссылки

125

Работа Александра Косолапова «Ленин и кока-кола» была выполнена в технике шелкографии и сделана им на моих глазах в 1982 году, а не в 1980-м, как сказано в «послужном списке» художника. У меня до сих пор хранится один из первых оттисков с подписью автора и датой изготовления.

126

В 1980 году в университетском музее штата Мэриленд была организована экспозиция под названием «Nonconformists», наполовину состоявшая из работ соц-артистов и художников концептуальной школы. Фактически концептуализм и соцарт экспонировались автономно, в отдельном зале, что стало первым опытом экспозиционного размежевания между искусством 1970-х годов и шестидесятниками. Выставка 1981 года под названием «Новая русская волна» в Contemporary Russian Art Center of America (ЦСРИ), SoHo, Нью-Йорк, целиком посвящалась московскому концептуализму и соцарту. В 1984 году состоялась выставка соц-арта в галерее Семафор (Soho) с участием Комара и Меламида, Сокова, Косолапова и Булатова. (Во всех трех случаях куратором была Маргарита Мастеркова-Тупицына.)

127

См.: Margarita Tupitsyn. Some Russian Performances // High Performance. Vol. 4. № 4. Winter 1981. Хотя я перевел эту статью на русский для журнала «А-Я», Шелковский отказался упомянуть имя переводчика, т. к. каждый, кто родился в России, должен, по его мнению, писать на родном языке.

Можно ли присвоить тотальное?

> *The theme of a total multiplicity or multiplicity of all multiplicities is incoherent, which means that, being unthinkable, it is equally incapable of giving rise to a being.*
>
> *Alain Badiou, «Second Manifesto for Philosophy»*

Шанталь Муфф (Chantal Mouff e)[128] как-то спросила, знаком ли я с Гройсом, и, не дожидаясь ответа, сообщила, что ее развлекают его парадоксы. А также слухи о том, что он всерьез считает себя марксистом. Пока она говорила, я вспомнил американского комика по имени Groucho Marx. Судя по всему, Гройс – это Groucho Marx of Marxism. Ничего подобного я ей, конечно же, не сказал, боясь в очередной раз развеселить мою собеседницу.

С Борисом Гройсом я познакомился в 1984 году. У нас сложились приятельские отношения, и мы (я и Маргарита) часто останавливались у Бори с Наташей – сначала в Мюнхене, а потом в Кельне. В свою очередь они бывали у нас в Нью-Йорке (см. ил. 23.1). Мы систематически переписывались и обменивались мнениями по поводу искусства – не только российского, но и западного. К концу 1990-х годов взаимный интерес стал угасать. По-видимому, это было общим поветрием: «храм» дружбы со многими близкими людьми (такими, например, как М. Рыклин) пришел в запустение. На выяснение причин «не хватало» времени. «Ведем себя так, будто собираемся жить вечно», – сказал как-то Вагрич Бахчанян, с которым я тоже когда-то дружил. Что касается Гройса, то он был для меня образцом дисциплины и трудолюбия. Как и моя жена Маргарита, Боря работал регулярно: ежедневно что-то производил, а по вечерам в изнеможении пил коньяк, с кротким презрением поглядывая на тех, кто транжирил время. В 1984–1985 годах, на конференциях в Германии, он парировал наши восторги по поводу французских философских теорий сообщениями о том, что «Евгений Шифферс изобрел их задолго до Фуко, Делеза и Деррида». Уже тогда было ясно, что при всей доподлинности его существования Шифферс – не более чем персонаж: Гройс имел в виду самого себя[129].

* * *

«Реифицированные [овеществленные] произведения искусства… призваны посвящать зрителя только в то, что он от них ждет и что является стереотипным эхом его самого», – писал Адорно в «Эстетической теории»[130]. Индустрия культуры принимает в свое лоно именно такие коммодифицированные объекты, и в этом смысле ее можно считать конечным пунктом реификации. Поскольку «аспект абстрагированного *бытия-для-другого*»[131] присутствует в любом, даже самом антикоммерческом искусстве, то в обществе потребления этот «аспект» эксплуатируется в таких масштабах, что его присутствие рано или поздно оборачивается Кощеевой смертью *вещи-в-себе* и, соответственно, концом дереифицированной эстетики. Противоядие, которое предлагает Адорно, – «идентификация с искусством» посредством «эстетической сублимации»[132]: вместо того, чтобы приспособить произведение искусства к себе, потребитель сам приспосабливается к нему. *Другой* становится (как бы) составной частью *вещи-в-себе*, а *бытие-для-другого* – интенционально направленным на автономный художественный объект. Круг замыкается. Переход линеарной телеологии в круговую превращает зрителя в художника (или в того, кто сублимирует свою идентичность в этом качестве). А когда все кругом художники и нет потребителей, то нет нужды и в индустрии культуры.

23.1

Борис Гройс в лофте Маргариты Мастерковой-Тупицыной и Виктора Агамова-Тупицына. Нью-Йорк, 1988.

Наивность этого адорновского рецепта разбивается о невозможность преодолеть свойственное всем нам потребительское отношение не только к искусству, но и к самим себе, к любым модификациям *другого*, которые подлежат безжалостному уплощению как со стороны приобретателей, так и

со стороны изобретателей. Даже если проект Адорно осуществим в гомогенном пространстве искусства (если таковое все еще существует), то как насчет гетерогенных контекстов? В состоянии ли мы научиться менять режимы идентификации, переходя от «эстетической сублимации» к политической, нравственной и т. п.? И если да, то не противоречит ли это критике идентичности (идентичности как «универсального механизма принуждения»[133]), предпринятой Адорно в его книге «Негативная диалектика»? Особенно если учесть, что характерное для аффирмативной культуры упразднение критической функции, произошедшее в 1930-х годах, когда все стали художниками, политиками и инженерами человеческих душ, привело к тому, что Вальтер Беньямин назвал «политизацией эстетики» (Россия) и «эстетизацией политики» (Германия). В основном это относится к странам, где восторжествовал проект «сублимации». В России он восторжествовал в том смысле, что призрачное сходство с «призраком» (spectre), о котором писали Маркс и Энгельс в «Коммунистическом манифесте» (1848), возмещалось грандиозностью масштабов реификации. Сегодня, когда художественное наследие Третьего рейха почти полностью деэсте тизировано, я не уверен, что процесс деполитизации тоталитарного искусства в России – столь же позитивное явление. Не уверен, потому что нежелание вслушиваться в «гул политического» компенсируется вокализацией эстетики. Лауреаты сталинских премий извлекаются из могил, чтобы пополнить ряды служителей чистого искусства или чистой истины, как в «Афинской школе» Рафаэля[134].

В этой связи заслуживает внимания «Коммунистический постскриптум» («Das Kommunistische Postskriptum»)[135], написанный кельнским теоретиком Б. Гройсом с оглядкой на «Коммунистический манифест». «Постскриптум» в очередной раз подтвердил тот факт, что его автор если и в состоянии работать с гетерогенным материалом, то не с ним самим, а с его гомогенной репрезентацией. И не из спортивного интереса, а в надежде на их слияние в рамках реификации тотального художественного проекта. Однако овеществленная *тотальность*[136] никогда не идентична утопическому конструкту, носящему (по недоразумению) такое же *имя*. Причина в различии между называнием и мимикрией, которое «поэты», если верить Платону, «не в состоянии ухватить». Именно поэтизация или, применительно к «Коммунистическому постскриптуму», сублимация тотального помешали автору «Постскриптума» отдать должное хронической неисправ(лен)ности имен – главному парадоксу, довлеющему над многими, если не всеми, текстами

Гройса. Свойственная его книгам спектакулярность – признак голода, испытываемого им (и его читателями) в отношении «спектральных» вещей – тех, что имеют призрачное отношение к реальности. Прав был Сенека, считавший, что наиболее возбуждающее воздействие на наши чувства оказывает то, чего нет. «Такие вещи, – говорил он, – суть мнимые и ни в коем случае не перманентные или субстанциональные; тем не менее они обладают магнетизмом и вселяют надежду, что их можно присвоить»[137].

«Любой мало-мальски ответственный коммунистический руководитель считал себя, в первую очередь, философом», откуда следует, что «советская власть была формой философской власти», пишет Гройс в «Постскриптуме»[138]. И это при том, что Платон, которому Гройс (не без оснований) атрибутирует мечту о «государстве философов», отличался крайней щепетильностью по части перевода и, в частности, перевода как эстетической практики. Когда Хайдеггер инкриминировал переводу «забвение Бытия», он вторил Платону, упрекавшему поэтический перевод в стремлении преступить черту – выпростаться из тенет истины. Для Платона такого рода трансгрессия – триумф частностей, при отмирании которых сущностное бытие не исчезает, а попросту перестает в них присутствовать. Короче говоря, представление об СССР как о «государстве философов» – художественное преувеличение. Скорее, это было государство плохих переводчиков.

Свобода для Гройса – не только «свобода проекта», но и возможность зарезервировать за собой позицию обзора, возникающую у посетителя планетария при виде «звездного неба». Оно напоминает паутину с попавшими в нее светилами – Кьеркегор и Сталин, Кант и бен Ладен, Гегель и Буш. По сходному принципу выстраивается «Афинская школа» Рафаэля: Платон, Аристотель, Сократ и Зенон – те же мухи, повисшие на невидимых нитях, в точке схода которых находится сам паук – он же принцип построения перспективы в ренессансной живописи. Следуя этому принципу, арахноидальное сознание открывает для себя «горизонт универсализма» (коммунистического, в случае Гройса), и тот факт, что кафкианская аксонометрия планетария предопределена рукотворностью «музыки сфер», ничего не меняет.

Тотальность в понимании Гройса – лакунарное многообразие, испещренное зазорами и зияниями и подчиненное законам диалектического материализма. Эти лакуны – следы противоречий и парадоксов. Они заволакиваются компромиссами, но в них может рухнуть мироздание, что,

собственно, и случилось с СССР в начале 1990-х годов. Наличие лакун – признак неэргодичности системы, отвергавшей (исходя из логики парадокса) закрытые лакунарные позиции. Фактически она лишалась того, без чего не могла обойтись. Потому что должна была – в соответствии с той же логикой – отвергать и одновременно присваивать противоречия. Дефицит присвоения привел к дисбалансу. В основном за счет эргодичности[139]. А без эргодичности нет тотальности[140].

В книге «Emancipation(s)»[141], Эрнесто Лаклау дает понять, что социальная тотальность, пренебрегающая [или манипулирующая] зеркальным отражением самой себя, вряд ли является таковой, ибо не в состоянии преодолеть отчуждение между действием и репрезентацией[142]. Нельзя, например, отрицать наличие коммунального гетто в урбанистических центрах России. Но поскольку отсутствие упоминаний о нем в официальных источниках во многом усиливало отчуждение, то это лишает нас права прибегать к понятию социальной тотальности применительно к эпохе́ сталинизма. Кризис концепции социальной тотальности изложен Лаклау в статье «Невозможность общества»[143], где говорится о том, что статус тотальности больше не является «статусом сущности социального порядка, узнаваемого за эмпирическими колебаниями на поверхности повседневной жизни». В таких ситуациях помогает мимесис. Его легитимация восходит к «Поэтике» Аристотеля, считавшего, что аранжировка уже существующих в поэзии стихотворных форм и приемов неэквивалентна фабрикации симулякра[144]. По мнению других авторов (Филипп Лаку-Лабарт), мимесис действует, как лекарственный препарат, выхолащивающий навязчивые воспоминания о трагедиях и катастрофах путем превращения их в «кинотеатр повторного фильма» (был такой когда-то в Москве). Репертуар повторов способствует спектакулярной перцепции разного рода «эпохальных» кошмаров, тем самым создавая благоприятные обстоятельства для их воспроизводства в die Empirie. Это воспроизводство стремительно ускоряется, и мы уже не успеваем высиживать роковые яйца, чреватые новыми трагедиями и катастрофами. Скорость миметического обмена между переживанием боли и его сопереживанием на подмостках литературы и искусства, а также на медиальных подмостках требует от индустрии бедствий освоения новых технологий и территорий, что в свою очередь подразумевает новые масштабы и новые мощности.

Во всех таких случаях мимесис ведет себя как *фармакон*, излечивающий от «сущностного бытия» и в то же время дающий

право на ностальгию, на оплакивание temps perdu. Однако мимезис не в состоянии обратить вспять процесс искажения[145], меняющий внутренний смысл слов и вещей (hyponia). Единственная надежда, что *эпохе́* (редукция, взятие в скобки) – это еще один *фармакон*, исцеляющий слова и вещи от недуга несоответствия. Даже крестные муки можно истолковать как лекарственный препарат: «смертию смерть поправ» – классический пример *фармакона*.

Текст Гройса – из той же оперы. Во всяком случае, на уровне интенции. «Коммунистический постскриптум» – кунсткамера, внутри которой развертывается «миметологическое»[146] представление, структурированное двумя постановочными принципами – парадоксом и *эпохе́*. *Эпохе́* применяется к сталинскому наследию, но не для того, чтобы выявить его этическую неадекватность, а, наоборот, с намерением очистить его от идеологических «примесей» – всевозможных «наветов», «досужих» мнений и «необоснованных» претензий. Необоснованных в контексте феноменологической редукции, трактуемой автором «Постскриптума» достаточно вольно. Ведь если сталинизм к чему-либо редуцируется, то прежде всего к абсолютной пустоте – к пепелищу, оставленному после себя инспиратором *эпохе́* — смертью.

Фармакон для Гройса – это зияние и компенсация. Отсутствие в его арсенале собственных теоретических парадигм (назовите хотя бы одну!) оборачивается присвоением чужих. В процессе их адаптации сращиваются (хирургически, без анестезии) гетерогенные феномены, на базе которых комплектуются «сцепленные идеальности», что тоже не ново, если вспомнить название одного из текстов Макиавелли, «Arte della Guerra», из чего следует, что искусство и война – суть вещи совместные[147]. Однако сращивание гетерогенных факторов происходит не на операционном столе, а в анатомическом театре письма. Говоря об истории, мы мысленно помещаем ее в банку с формалином – забывая, что любой термидор, включая сталинский, это прежде всего борьба с гетерогенностью. Ее ликвидацией занимались в ГУЛАГе. И в коммунальном гетто. Со временем выяснилось, что гетерогенность, утраченная в пункте «А», возобновляется в пункте «Б» (или там же, где прежде, но в новом обличье). С запозданием или без. Близорукость апологетов тотального гомогенного проекта – в игнорировании ризоматических (корневых) форм множественности (multiplicity), для которых отклонение от «нормы» и есть норма. Иначе нельзя было бы объяснить рецидивы инакомыслия и другие «качественные мутации», не подлежащие юрисдикции диамата. Например, абстракции Родченко, на

несколько лет предвосхитившие «drip paintings» Поллока, а также возникновение несоцреалистического искусства в середине 1950-х годов.

«Коммунистический постскриптум» – аукцион, на котором тотальное (советского производства) продается не в розницу, а оптом. В результате тоталитарная культура начинает прочитываться как тотальная инсталляция[148]. Соответственно, статус Gesamtkunstwerk она приобретает не автоматически, а по инициативе самого Гройса. По его расчетам, на месте избыточной политизации, характерной для социалистической индустрии культуры, должна воцариться прибавочная эстетизация, более приемлемая для капиталистической die Kulturindusrie. Делается это посредством мимикрии: поэтизируя политику нелицеприятного прошлого, Гройс как бы воспроизводит «переводческие» усилия, предпринимавшиеся в «государстве философов» № 2 – Третьем рейхе. Казалось бы, в этой переводческой реконтекстуализации не меньше аберративности, чем в том, что критиковали Платон и Сократ. Но «символические отцы» так и не сошли с полотна Рафаэля, чтобы воспрепятствовать форм(ир)ованию новой казуальности по образу и подобию Plusquamperfekt. И хотя «блески погребальные тающих свечей» так или иначе преломляются в парадоксах «Постскрипума» – это не более чем свет рампы. Новое в понимании Гройса – не просто новое, а все более и более новое, т. е. неоновое. Но неоновое – это нео́новое (от слова «неон»), т. е. рекламно-гламурное, модное («мода», кстати, любимое слово Гройса).

В «Коммунистическом постскриптуме» аргументация выстраивается в спектакулярном режиме, в котором авторское «я» мыслит и, предположительно, существует. В поисках первосцены (Ur-scene у Фрейда) имеет смысл обратиться к событиям 25-летней давности. Все началось с публикации в «New York Times» интервью с Комаром и Меламидом (К&М), поделившимися с критиком Грейс Глюк своими взглядами на русский авангард vis-à-vis советская власть[149]. В интервью проводилась параллель между Малевичем и Сталиным, завершившим (по мнению К&М) осуществление тотального «художественного» проекта, у истоков которого стоял авангард[150]. Реализация этого проекта в масштабах огромной страны была под силу только диктатору, т. е. художнику и политику в одном лице. Во избежание двоевластия революционному искусству, движимому «мегаломаниакальными импульсами и аспирациями», не оставалось ничего другого, как самоустраниться или обречь себя на репрессии.

Напомню, что Малевич поствитебского периода (как, впрочем, и Кандинский накануне своей второй поездки в Германию в 1922 году) уже не имел существенного влияния на художественную среду и периодически подвергался уничижительной критике со стороны конструктивистов и производственников. А наличие в России тех лет значительного числа несогласных друг с другом авангардных художественных группировок со своими программами и манифестами ставит под сомнение идею лидерства или какого-либо единого арт-проекта. В том, что К&М сообщили читателям «New York Times», проявилось характерное для художников их генерации имперское представление о гомогенности авангардного искусства[151], тем более что имперскость сознания есть нечто «всегда уже» существующее по обе стороны баррикад. Будучи «обломком империи», Гройс разделял ее заблуждения, воздерживаясь при этом от валоризации себя как художника, потенциального лидера «тотального художественного проекта»[152]. Сейчас, когда отношения между искусством власти и властью в искусстве регулируются актами купли-продажи символических акций на бирже означающих, парадигма имперскости претерпела изменения. Она стала рыночной, ориентированной на сбыт и эксплуатацию ресурсов, и в этом контексте сталинский «тотальный проект» – одно из наиболее «полезных» ископаемых. Прибавочная стоимость, вырученная от продажи, обменивается на прибавочное наслаждение и прибавочную символизацию. И хотя имперский капитализм не становится от этого менее репрессивным, его оппонентов восхищает то обстоятельство, что он (якобы) «не просматривается»[153] на экране локатора. Словом, пояс целомудрия, предохранявший критика от соблазнов рыночной экономики, давно сдан в утиль.

«Коммунистический постскриптум» – финишная черта, у которой «невидимая рука» капитализма подхватывает из рук Гройса эстафету, переданную ему Комаром и Меламидом за несколько лет до публикации книги «Gesamtkunstwerk Stalin» («Стиль Сталин»), 1988. На ее автора инфантильно-эпатажные фразы художников произвели эффект благовещения. Однако то, что «Gesamtkunstwerk Stalin» – результат «непорочного зачатия», не спасло эту публикацию от негативной критики со стороны специалистов. Их аргументированные доводы и упреки в некомпетентности[154] произвели диаметрально-противоположный эффект. Нападки на книгу Гройса привлекли к нему внимание и сочувствие, и «мальчик для битья» обрел если не нимб, то ореол жертвы. Сор, вынесенный из академической «избы» на медиальную сцену, принес Гройсу относительную известность в

Германии. Но главное, он привил ему вкус к скандалу и умение конвертировать его в успех. Превращение «жертвы» в «героя» оказалось возможным благодаря осознанию того, что в спектакулярных режимах отрицание – самоотрицающий (т. е. аффирмативный) феномен. Преимущества превзошли ожидания: «игра в поддавки» обрела черты легитимной академической практики, и в этом несомненное достижение Гройса. С одной стороны, он уже давно перегнал своих учителей Комара и Меламида по части провокативности. С другой стороны, в отличие, скажем, от Ницше или Батая, чья провокативность – трансгрессивна (в лучшем смысле этого слова), Гройс придал ей эстрадность и медиальный формат. Потеряв профессиональную аудиторию, он обрел массового читателя, и то, что этот контракт заключен на «небесах», не вызывает сомнения.

* * *

Спектакулярность и диалектический материализм суть вещи совместные. Игра различий, характерная для диамата, предполагает наличие игровой площадки, будь то художественная сцена, историческое наследие или любой другой экспозиционный ландшафт – иначе не было бы такого понятия, как «театр сознания», а Беккет не написал бы пьесу «Конец игры». Диалектический театр по-своему уникален. Особенно когда ценой игры становится сама игра. В таких случаях театральность не средство, а цель. Спектакулярные практики отличаются от экзистенциальных хотя бы тем, что в театре налог на трансгрессию, как правило, не взимают. Ведь если шоковые эффекты – часть развлекательной программы, то их нельзя считать трансгрессивными, поскольку происходящее не выходит за рамки театральной парадигмы. Огни рампы соразмерны амбициям осветителя.

В 2005 году в издательстве «Thames & Hudson» вышла книга «Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism». По мнению ее авторов, «Аргумент, выдвинутый критиком Б. Гройсом, что Сталин [подавивший конструктивизм] был воплощением конструктивистского инженера культуры, является не только редуктивным, но и антимодернистским во всех отношениях»[155]. В Сталине Гройса привлекает именно то, в чем Аристотель упрекал Сократа. Нанизывание противоречий и парадоксов – синдром, предполагающий упоенность самой идеей парадоксальности и противоречивости, хотя ничего экстраординарного в них нет, учитывая, что в неформальных (и даже формальных!) языках есть

суждения, являющиеся одновременно истинными и ложными[156]. Противоречия и парадоксы имманентны любой языковой стихии, тем более что мы оперируем не самими «сущностями», а их словесными репрезентациями. Поскольку язык – эйдос, то эйдетическая редукция не менее противоречива и парадоксальна, чем он сам. Подчас цель достигается ложными (языковыми) средствами, якобы оправдывающими результат. Не исключено, что они все ложные. Когда истина держит язык за зубами, то карнавальный, ярмарочный, эстрадный редуктивизм – единственный выход из положения. С той только разницей, что противоречия и парадоксы становятся реквизитом, напоминающим коллекцию елочных украшений. К желающим ее пополнить следует относиться с пониманием и терпением.

Комментаторы, обслуживающие массовую аудиторию, приветствуют тексты Гройса за то, что они не утомляют читателя упоминанием парадигм и концепций, разработанных собратьями по перу. Если кто-то или что-то упоминается, то в основном тангенциально, по касательной. Как правило, это ссылки на неконкурентноспособных обитателей Элизия. Текст, состоящий из букв и знаков препинания, воспринимается как дорогостоящий участок земли, где сдать в аренду несколько квадратных сантиметров письма менее выгодно, чем возвести собственную постройку. Впрочем, капиталистическая застройка текста – это не совсем то, что имел в виду Ницше, когда называл себя фабрикантом слов. В его времена мечта о Gesamtkunstwerk[157] еще не омрачалась перспективой тотальной джентрификации (gentrification) дискурса. Джентрификация (в числе прочего) – усреднение, что, применительно к ландшафту письма, означает выравнивание «имущественного ценза» путем отторжения высокого и низкого. В Нью-Йорке джентрификация алфавитных авеню A, B, C произошла за счет художников и галерей, которые впоследствии покинули улучшенный ими район, став либо слишком богатыми, либо еще более бедными (ниже среднего уровня).

Несколько слов об условиях, благоприятствующих джентрификации теоретического текста. Во-первых, это пролиферация корпоративно-имперских режимов со своей бюрократической лексикой и механизмами обезличивания. Во-вторых, возвращение коммунальной речи, подмостками для которой стали не места общего пользования в перенаселенных квартирах, а их медиальные подобия – такие, как Talk Shows и интернетные Blogs, являющиеся суррогатами коммунальной кухни. Репликация коммунальности (с использованием высоких технологий, заменивших низкие) – одна из причин, побудивших

Гройса извлечь из небытия нечто исторически коэкстенсивное этому феномену, а именно сталинский тотальный проект. Сталинизм и коммунальность – в новой, медиально-гламурной упаковке – это лермонтовские Демон и Тамара, восставшие из мертвых и чувствующие себя в безопасности: ее не уязвит его поцелуй, а он не умрет от одиночества. Конфликт утрачивает конфликтность, власть – властность, жертва – жертвенность. Экстремальные ситуации предстают перед нами в бутафорском, припудренном виде. Джентрификация не приемлет различий помимо тех, что могут быть интегрированы в индустрию комфорта и развлечений.

С точки зрения Гройса, авторство (ответственность за создание художественных объектов, перформансов и теоретических парадигм) должно приписываться макроконтексту. В свое время таким макроконтекстом, т. е. «тотальным художественным проектом», был Советский Союз. Термин «художественный» имеет прямое отношение к понятиям «эстетическое» и «эстетизация». По свидетельству Беньямина (см.: Walter Benjamin. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction / Trans. J.A. Underwood. Penguin Books, 2008. P. 38), «фашизм тяготеет к эстетизации политики, на что коммунизм отвечает политизацией искусства». Но коль скоро это так, то не большевикам, а Гройсу (причем постфактум) принадлежит инициатива, связанная с эстетизацией советского политического проекта[158]. Похоже, что абстрагирование от конкретных событий 1930–1940 годов осуществляется не в реальном историческом контексте, а в «театре сознания». «*Завтра у нас представленье*», – говорит Гамлет в пьесе Шекспира. «*Завтра у нас метанойя*», – поправляет его Гройс.

Если считать, что ложное историческое сознание – наш национальный ресурс, то Гройс безусловно обогатил его еще одним значимым заблуждением. Его версия взаимоотношений между неофициальным искусством и культурой у власти создает необходимый контраст с другими (более продуманными) интерпретациями и, в какой-то степени, помогает убедиться в их истинности или ложности. Это как свет и тень, благодаря которым предмет рассмотрения предстает перед нами в «выгодном» или «невыгодном» свете[159].

«Теория не занимается тотализацией», – считал Делез. «Тотализация – удел власти, которой противостоит теория»[160]. В этой связи заслуживает упоминания фронтиспис книги Гоббса «Левиафан» (1651), где тело монарха испещрено человеческими фигурками. Тот же принцип использован Ксанти Шавинским в плакате «Муссолини» (1934). В каждом из перечисленных

изображений *политическое* причудливо сочетается с *телесным*: народные массы, включающие в себя художников и других представителей творческой интеллигенции, оказываются вписанными в тело главы государства или принимают навязанную им телесную форму – форму голосующей руки (Густав Клуцис) или сжатого кулака (Джон Хартфильд). Достаточно нестандартным можно считать фотомонтаж Сергея Сенькина «VI съезд профсоюзов», 1925), где фигура строителя новой жизни сконструирована из портретов вождей[161].

Таковы полюса проективной идентификации. Их выбор факультативен. Ни одна из моделей исторического видения не является (по мнению Гройса) диаметрально противоположной другим моделям, даже если они взаимно исключают друг друга. Неважно, кто в кого вписан – лидер в художника или художник в лидера. Главное, что оба они вписаны в парадокс. Парадокс тотален. Тотальность парадоксальна. Магия этих фраз и связанный с ними схоластический антураж погружают читателя в транс. Листая «Постскриптум», чувствуешь себя подсадной уткой, на которую снизошла благодать тотальности. По мере ее освоения необходимость в *метанойе* автоматически пропадает. Приоритетной становится «обратная *метанойя*», что, собственно, и произошло с автором этих строк после прочтения книги Гройса.

* * *

В период хрущевской «оттепели» тема избранничества и духовной миссии была близка многим представителям неомодернизма. Некоторые из них считали себя не авторами, а всего лишь «исполнителями» своих работ. Авторство атрибутировалось сверхъестественным си лам. Другая кандидатура на тот же пост – «я» идеальное (Idealich, moi ideal). В проекции на культуру Idealich – это нарциссистский идеал всевластия, т. е. художник как Заратустра. Обе эти инстанции замещали собой основного заказчика и инспиратора прежних лет – партию и правительство. В России соц-арт и концептуальное искусство возникли в начале 1970-х годов. И хотя их нельзя назвать близнецами, между ними немало общего. Если соцреализм – круговая порука зрения, то соц-арт и концептуализм – звенья, выпавшие из этой цепи. Различие в том, что в случае соц-арта выпадение не стало «побегом». В определенном смысле метафора «побега», укорененная в психике шестидесятников, распространялась, за вычетом Булатова и Комара с Меламидом, и на мироощущение концептуальных художников, игнорировавших

(до начала 1980-х годов) официальную иконографию и язык власти. И то и другое выдворялось из сферы сознания, а также из сферы бессознательного (foreclosure). Foreclosure переводится как «отвержение» и приводит к образованию параноидальных пустот в глубинах памяти и языка. Это означает, что отпавшие означающие и связанные с ними воспоминания (способные вызвать дискомфорт: ужас, стыд и т. д.) подлежат искоренению, оставляя вместо себя невосполнимые бреши, зазоры, «пустые центры». Пример – отвержение символической кастрации, как в случае Человека-Волка у Фрейда. Опыт неофициального искусства с его «мерцаниями» и «колобковостью» доказывает, что психоневроз защиты – превентивная мера, помогающая уклониться от участия в «тотальном художественном проекте». Так или иначе, московский концептуализм и соц-арт никоим образом не вписывались в этот «проект» и не являлись частью тотальной идентичности, о которой говорит Гройс. Скорее, они воспринимались как прореха на идентичности. Благодаря этим зияниям несоцреалистическое искусство отличалось от соцреалистического не только своими творческими установками, но и своим диагнозом[162].

В начале 1970-х годов радикальное вытеснение (отвержение) утратило актуальность, на что соц-арт и концептуализм отреагировали со свойственной им чуткостью. Вместо отторжения возникла потребность в реконтекстуализации. Соответственно, переход с одного уровня на другой описывался уже в иных терминах – в терминах смещения. Стало понятно, что «советский художественный проект» – всего лишь поставщик определенной части референтного сырья и что речь идет не о конвертировании, а о многократно опосредованной корреляции. Техника таких опосредований – одно из достижений московской концептуальной школы.

Читая Гройса, понимаешь, какую роль в «экономике» исторического письма играет размытость границ между «логикой фактов» и «логикой фикции». По мере погружения в этот «планктон» начинает казаться, будто воссоздание истории и сочинение историй удовлетворяют одному и тому же критерию истинности. В таких случаях «модель фабрикации историй» опосредована, как считает Жак Рансьер, «пониманием истории как некой общности судеб»[163]. В книгах Гройса поражает отсутствие рациональности, изолирующей ландшафты знаков и образов от способов их опознания. Неопознанным остается и место, занимаемое им самим.

Сила Гройса в умении повторять самого себя. Благодаря этим повторам ошибочные идеи начинают казаться бесспорными.

Получается, что мимесис всегда прав: грехи замаливаются путем многократного повторения текста молитвы. Отсюда идея «тотального просвещения»[164], основанная на том, что (а) повторенье – мать ученья; (б) тавтология – ритуальная практика. Монументалист по призванию, Гройс чувствует себя стесненно в камерных жанрах (режимах) письма. Другое дело железобетонные смысловые конструкции, претендующие на всеобщность охвата. В сборнике статей «History Becomes Form» (2010) Гройс жонглирует парадоксами с не меньшим азартом, чем в «Коммунистическом постскриптуме». Предлагаемые им «новшества» – это в основном анекдотические преувеличения и обобщения. Нагнетание парадоксов создает поплавковый эффект, в результате чего интерес к тотализации[165] обретает свойство непотопляемости, тем самым препятствуя погружению вглубь и продлевая скольжение по поверхности текста.

«History Becomes Form»[166] знакомит нас с траторией этих скольжений. Согласно Гройсу, «любая борьба против художественной системы не имела никакого смысла при советском режиме, так как никто в раю не может бороться с раем». Однако «тотальность распадается, когда ее удается уличить в не идентичности самой себе», и в этом смысле московский концептуализм можно считать *телосом* советской идентичности, способствовавшим ее распаду (распаду в нашем сознании). В отличие от Адорно, процитированного в предыдущем предложении, Гройс, если и прав, то только в контексте постановочной мимикрии и той комедийной парадигмы, с которой он связал свою судьбу – по-видимому, раз и навсегда.

Ссылки

128

Шанталь Муфф (Chantal Mouffe) – профессор Вестминстерского университета. Специализируется в области политической теории и философии. Автор книг «Гегемония и социалистическая стратегия» (в соавторстве с Эрнесто Лаклау, 1985), «The Return of the Political» (1993) и «Демократический парадокс» (2000).

129

Отвечая на вопрос, чем мотивирован критический обзор сочинений Гройса и насколько он гармонирует с темой («круг общения»), начну с того, что круг общения и круговая порука – не тождественные понятия. Приведу также письмо, посланное

одному из наиболее значимых представителей этого «круга» в начале 2010 года: *«Извини, если моя записка тебя задела. Должен признаться, что критика в отношении друзей есть проявление особого внимания и особой заинтересованности. Я никогда не стал бы тратить время на упреки в адрес тех, кто меня не интересует в профессиональном плане. Деконструкция текстов – это способ вступить в диалог с их авторами. Диалог, который был бы невозможен в условиях принудительного ликования. Хвалебные гимны – не мой жанр, однако в случае протестов с твоей стороны я готов перестать комментировать то, что ты присылаешь. Реагировать апологетически я не могу. Лучше вообще не реагировать».*

130

Theodor W. Adorno. Aesthetic Theory. Routledge &E Kegan Paul, 1984. P. 25.

131

Ibid. P. 26.

132

Ibid. P. 25.

133

Theodor W. Adorno. Negative Dialectics. Trans. E.B Ashton. New York: Continuum, 1987. P. 147.

134

В письме Гройса от 25 декабря 1985 года есть такие строки: *«Дорогие Рита и Виктор, большое спасибо за каталог. Здесь, между прочим, недавно усиленно цитировали Риту о Людвиге в доказательство того, что советское официальное искусство – вершина постмодернизма: такова судьба наших лучших мыслей».* Речь шла о статье Маргариты Мастерковой-Тупицыной «Russian and Soviet Art, Studtische Kunsthalle Dusseldorf», в журнале «Flash Art International» (April-May, 1985). Реакция на статью не совпадала с интенциями ее автора, однако для Гройса это был благовест. В порядке комментария замечу, что наличие в сталинском искусстве элементов «протопостмодернизма», таких, как театральность, заимствование, эклектизм и т. п., не дает оснований для аналогий между соцреализмом и рыночным постмодернизмом западного образца. К тому же, как справедливо заметил Андрей Монастырский, «соцреалистическая живопись – это замазывание следов преступлений советской власти».

135

Б. Гройс. Коммунистический постскриптум (Das kommunistische Postskriptum). Shurhamp Verlag, 2004. М.: Ad Marginem, 2007.

136

Дискурс тотального неотделим от имен собственных (proper names), маркирующих этот дискурс. Сталин – одно из таких имен.

137

Seneca. Epistulae Morales 1. Books 1-LXV / Ed. and trans. R.G. Gummere, London, Loeb Classical Library, 1974. P. 403.

138

Б. Гройс. Коммунистический постскриптум. М.: Ad Marginem, 2007. С. 40, 72.

139

Эргодичность – свойство динамической системы, исключающее наличие автономных участков («инвариантов») в пространстве, где она оперирует.

140

Тотальность для Гройса не есть нечто статичное и законченное в своей целостности. Скорее, это та самая «идеальная» (калькирующая) модель завершающего этапа, в ожидании которого мы «коротаем» жизнь: проект, призванный завершить сотворение недосотворенного мира. Одно из препятствий – интерференция «завершающих» этапов, их наложение друг на друга, происходящее без соблюдения очередности. Тотальность – утопия и апеллировать к ней, как к чему-то «всегда уже» случившемуся, неправомерно.

141

Ernesto Laclau. Emancipation(s). London/New York: Verso, 2007. P. 85.

142

Исключение составляют случаи, когда претензии угнетенных – это «гипертрофированная реакция» на то, чем обусловлены действия угнетателей (Laclau, Ibid. P. 85).

143

См.: Эрнесто Лаклау. Невозможность общества. М.: Логос № 4–5 (39), 2003.

144

В «Поэтике» Аристотель продемонстрировал несогласие с Платоном по поводу мимесиса, заявив, что аранжировка уже существующих в поэзии стихотворных форм и приемов не эквивалентна фабрикации симулякра. Применительно к социальной сфере такие фабрикации «порождают подобие революционного действия, и эта псевдореволюционная деятельность способствует <…> автоматическому продлению ближайшего прошлого через настоящее в будущее». См.: А. Кожев. Понятие власти. М.: Праксис, 2007. С. 158.

145

Обращаясь к прошлому, поэтический мимесис стремится

восстановить «состояние индивида и состояние мира, который его окружает». Оба они, по словам Агамбена (Giorgio Agamben, «La communita che viene», 1990) «не подлежат ремонту». Созидательность ремонтных работ делает их разрушительными. В этой наркологической среде «потенциальность никогда не случившегося» получает шанс на реализацию.

146

Термин, используемый в текстах Жака Деррида («Th e Double Session») и Филиппа Лаку-Лабарта (Typography: Mimesis, Philosophy, Politics).

147

Парадоксальность произвольной консолидации гетерогенных контекстов используется в индустрии развлечений, в интердисциплинарных практиках, а также в искусстве так называемых «go-betweeners» (Соков, Косолапов, Брускин, «Синие носы»).

148

В «Беседе о коммунальности» (см.: Виктор Агамов-Тупицын. Глазное яблоко раздора. НЛО, 2006) Кабаков утверждает, что «речевое облако не тотально, а имеет края». Для него, как и для Адорно, тотальность (например, речевая тотальность) не идентична самой себе. Предрасположенность Кабакова к фрагментации наводит на мысль, что чуждый ему термин «тотальная инсталляция» был предложен Гройсом.

149

См.: Grace Glueck. Two Soviet Emigrés Whose Art Is Overlaid With Irony. New York Times, January 29, 1984. P. 25.

150

Параллель между Малевичем и Сталиным (а также между «любым коммунистическим руководителем» и «философом») свидетельствует о том, что – применительно к советской истории – фольклорная парадигма более востребована, чем ответственная критическая рефлексия.

151

Авангардное искусство 1920-х годов являло собой пример гетеротопии. Гетеротопия – термин, используемый Мишелем Фуко в тексте «Of Other Spaces».

152

Для Гройса Сталин – это не только титулованный властелин Империи. Он прежде всего «концептуальный художник», создатель «тотальной инсталляции» под названием СССР (ср. с образом власти как многополярной гегемонии в книге A.Negri and M.Hardt «Empire», 2000).

153

К числу таких ревеляций относится фраза Фуко о капитализме, чья «невидимая рука» противится публичному контролю и регламентации. Фуко пишет об этом с одобрением, как бы восхищаясь тем, что ее нельзя увидеть. Однако, как справедливо замечает Сюзан Бак-Морс, «структуры власти не становятся менее репрессивными, когда они теряют очертания. Не всякое доминирование себя манифестирует, как и не всякое желание (desire)». See «Susan Buck-Morss and Victor Tupitsyn: In Conversation», Third text # 84, January 2007. P. 55–64. См. также журнал «Кабинет», 2010, и сайт Сергея Летова www.letov.ru/conceptualism.

154

Ни один историк не в состоянии использовать все первоисточники, тем более что они нередко противоречат друг другу. Поэтому производится отсев информации (и ее отбор) в соответствии с заранее намеченным планом или «проектом». Связанная с этим стратегия опо средована «политикой репрезентации»: ее можно назвать идеологией историзма, т. е. коррумпирующим фактором, без которого, увы, нет «истории». Независимый историк лоббирует сам себя с учетом собственных убеждений и заблуждений. Например, когда он апеллирует к некой «тотальности» фактов.

155

См.: Hal Foster, Rosalind Krauss, Eve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh. Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, 1937a| European art and propaganda. Th ames & Hudson, 2005. P. 28.

156

Имеется в виду теорема Геделя.

157

«Gesamtkunstwerk Сталин» перекликается с названием книги «Th e State as a Work of Art», которую написал (в середине XIX века) историк Jacob Burkhardt (см.: Penguin Books, 2010). Одна из глав посвящена «Войне как произведению искусства». Это заглавие Burkhardt заимствовал у Макиавелли, чья фраза «Arte della Guerra» стала в конце XV века расхожим понятием. Словосочетание «тотальное произведение искусства» – более позднее (австро-немецкое) изобретение, нехарактерное для Италии, перманентно раздробленной из-за соперничества между Миланом, Венецией, Флоренцией, Неаполем и т. д.

158

Если преемственность между сталинским искусством и авангардом действительно имела место, то квантор преемственности должен распространяться и на выставку

«Дегенеративное искусство» в Мюнхене (1937).

159

Истина не познается в сравнении, и в этом смысле бинарные оппозиции не лучший контекст для принятия решений. Однако они способствуют выявлению неадекватности наших суждений.

160

Gilles Deleuze. Dialogues with Claire Parnet. Flammarion, Paris, 1977. P. 208. По мнению Ф. Лаку-Лабарта и Ж.-Л. Нанси, «тотальность означает, что „всеохватное“ объяснение [или, что то же самое, „тотальная концепция“] является безоговорочным и непогрешимым – в противоположность философскому мышлению, в котором оно тем не менее без зазрения совести черпает значительную часть своих ресурсов». См.: Филипп Лаку-Лабарт и Жан-Люк Нанси. Нацистский миф. СПб.: Владимир Даль, 2002. С. 18–19.

161

Этот параграф заимствован из моей книги «Коммунальный (пост)модернизм» (М.: Ad Marginem, 1998). С. 124.

162

См.: Виктор Агамов-Тупицын. Коммунальный (пост)модернизм. С. 117–139; а также главу «Icons of Iconoclasm» / Victor Tupitsyn. Th e Museological Unconscious. Cambridge: MIT Press, 2009.

163

Jacques Ranciere. The Politics of Aesthetics. Continuum, 2004. P. 39.

164

«Тотальное просвещение» – выпад в сторону франкфуртской школы в лице Адорно и Хоркхаймера, чей тезис «просвещение тоталитарно» обыгран (без упоминания первоисточника) в названии выставки, организованной Гройсом во Франкфурте. «Просвещенный абсолютизм» получил обоснование в «Наказе» Екатерины II (1767). См. также: Мих. Лифшиц. Что такое классика? М.: Искусство XXI век, 2004. С. 119.

165

По мнению Лакана, интерес к тотальности – синдром, возникающий у детей на «стадии зеркала», когда младенец, находящийся в лежачем состоянии, видит себя не целиком, а парциально, частями. «Стигма парциальности» требует компенсации. У взрослых это выражается в стремлении оперировать макроконструктами, в фиксации на идее тотальности, присущей вождям и тиранам. И не только им. Рецидивы парциальности преследуют нас на протяжении всей жизни. Гройс рассказывал, что в юности пролежал в постели

более года из-за болезни позвоночника. По-видимому, этот возврат в прошлое оказал влияние на психику паци ента. Поиск утраченной полноты образа обрел черты «всеобщности». Гройс как-то признался, что перед каждым публичным выступлением ему начинает казаться, будто «все умерли». Этот галлюциноз – еще один пример «фиксации на идее тотальности», тем более что использование слова «все» удивляет намного больше, чем позиционирование себя в качестве ангела смерти.

166

Гройс чутко реагирует на высказывания других авторов (без упоминания их имен). В данном случае (т. е. в «History Becomes Form») это Жак Рансьер, в чьей книге «Th e Politics of Aesthetics» («Le Partage du sensible: Esthetique et politique») поставлен вопрос «Is history a form?..»

Институт тотальных поставок

1. Платон и Магритт

В «Очерке о даре»[167] Марсель Мосс определяет «потлач» как «институт тотальных поставок агонистического типа». По его словам, архаические дары и подношения – «проводники своей *маны*, магической, религиозной и духовной силы». Дары, составляющие символический обмен[168] – это «тезки духов». В статье «Генеалогия провала» (ХЖ, № 85, ч. 2) обсуждался вариант символического обмена, связанный с ситуациями, «когда лексика и изображение сополагаются вместе, но никаким очевидным способом не могут быть поняты в своем взаимодействии или в своей разведенности». Пример – картина Рене Магритта, на которой изображение трубки соседствует с фразой «Это не трубка» («Ceci n'est pas une pipe», 1926). Казалось бы, образ объекта на «сетчатке» холста[169] мало чем отличается от аналогичного образа на сетчатке глаза. И то и другое – репрезентация, включая словесное разоблачение «круговой поруки» между трубкой и ее изображением.

Множественность уровней опосредования – спорный вопрос. Не менее спорный, чем то, что художественный образ трубки не есть трубка. В диалоге «Кратил» Платон прибегает к понятию «прагма», чтобы воспрепятствовать сближению между интерпретацией и переводом, копией и оригиналом, вещами и именами – вопреки их сцепленности в нашем сознании и в культурной традиции. С одной стороны, они делают вид, будто не могут жить друг без друга, а с другой – между ними бездна, и Магритт (в «Ceci n'est pas une pipe») наглядно демонстрирует эту двойственность, разводя имя и вещь в регистре репрезентации посредством свойственной ему визуальной дидактики. Для одних – это благая весть, для других – дискредитация символического обмена между словом и взглядом. Нежелание использовать слова и вещи по назначению – из той же оперы. Как бы то ни было, тотемно-клановый, агонистический характер сделки между словом и взглядом от этого не меняется.

Меняются манекены, ставшие скульптурами нового Ренессанса, ибо полностью отражают контекст и внутреннее состояние тех, кого они представляют и к кому адресуются. Манекены – вместилище вселенской пустоты и в этом смысле larger than life. Собственно, они (эти манекены) и есть герои нашего времени. Каждый из них – собирательный образ объекта желания, чья субстанциональная пустота переводит сублимированное (sublimated) в ранг возвышенного (sublime).

Получается, что манекен Фрейда – это манекен Канта. Манекен, достойный подражания. Он же – гламурный персонаж, сошедший со страниц глянцевых публикаций и с телевизионных экранов.

После окончания Второй мировой войны в поездах продавались картинки, переснятые из многотиражных журналов. Благодаря своей массовости, анонимности и обезличенности эта продукция мало чем отличалась от природных ресурсов, таких, как нефть или уголь. Присвоение «общих мест» и их обустройство в сознании потребителя привело к тому, что их нельзя было отделить от глубоко личных, интимных переживаний. Председатель Мао признавался, что любил сочинять стихи в местах общего пользования. «Индивидуальное, – говорил он, – препоручает себя массовому, а массовое – индивидуальному».

Агонистический обмен опосредован логикой жертвоприношения (logique de sacrifice), не сводимой к моменту или месту заклания и не зависящей от специфики «тотальных поставок» – будь то импульсивный (точечный) акт самоотдачи или некое протяженное усилие (длиною в жизнь). Темпоральность как форма ликвидности – самая эгалитарная из всех символических ценностей, особенно если закрыть глаза на принудительный характер платы по векселям. Каждый эфемерный успех приходится возмещать тем, что не имеет цены, т. е. временем, которое нам отпущено. Это как половой акт – учитывая, что повсеместность секса делает его самой универсальной моделью производственных отношений и единственной формой эксплуатации, не вызывающей нареканий. Прав был Сен-Жюст, считавший, что никто не может быть собственником своего времени. Применительно к ситуации это означает, что ничего не делающие расплачиваются за свое «ничего-не-делание» той же ценой, что и парадигматические персонажи, озабоченные объемом продукции. Один из них Пруст: время, затраченное им на поиски temps perdu, и компенсация за его утрату сделали его олигархом «тотальных поставок агонистического типа». Другое дело торговля органами, необходимыми для продления жизни. Для всех, кто в этом замешан, ликвидность времени – предмет куплипродажи. Сразу же начинает казаться, что стрелки часов – валютные проститутки, действующие по принципу «время = деньги». Или что проституция – еще один «институт тотальных поставок агонистического типа».

Агонистический обмен задействован в риторике споров и диспутов, изобилующих словесными «подношениями», которые, несмотря на различия во взглядах, нельзя ни отвергнуть, ни опровергнуть. В рамках словесного агонистического обмена принципы и убеждения становятся «культовыми объектами»,

аксессуарами ритуала. Ритуальный характер спора не позволяет разрешить его во внеритуальном пространстве. «Истец» и «ответчик» могут склонить чашу весов в свою сторону только ценой «жертвоприношения».

2. Культура, культ и унификация идей

Несмотря на идеологические разногласия, культура и культ продолжают копировать друг друга. Особую роль здесь играют ритуалы цитирования и ссылок, в которых задействованы имена известных людей. Каждый такой ритуал – это акт символической дефекации, практикуемой в академических текстах с целью разметки территории или чтобы заручиться поддержкой влиятельных авторов (authority-makers), чаще всего покойников. Именные реликты (des noms du père) образуют цепочки, пронизывающие символический космос. Цепочки складываются в гирлянды, укомплектованные звеньями с повышенной плотностью сублимированного «отцовства». Они захламляют бессознательное, превращая его в посудную лавку и распространяясь на все, с чем (или с кем) мы в данный момент идентифицируемся – будь то авторы значимых текстов, институции, структуры власти, моральные принципы, этнический антураж, религиозные догмы или любые другие формы идентичности, за которыми закреплено имя или название. В Écrits[170] такое хождение по мукам идентификации определяется как transfer – перенос представления о самом себе с одного звена символического отцовства на другое.

Избыточное упоминание имен – не только копрофилия. Это еще и обряд, состоящий из двух частей: (1) подношение в виде упоминания имени символического отца; (2) упование на ответный дар, гарантирующий повышение статуса или престижа. В академическом мире традиция взаимного цитирования – родовое правило (tribal rule). Однако никакого альтруизма здесь нет, как нет и чувства профессиональной ответственности. Во-первых, цитирование и упоминание друг друга в библиографии и сносках – взаимовыгодный обмен[171]. Во-вторых, это делается в расчете на симпозиумы и конференции, куда их организаторы, процитированные в недавно опубликованной статье, не забудут пригласить и ее автора. То же самое относится к манускриптам, которые академические издательства рассылают коллегам (апологетам и оппонентам) автора для вынесения приговора (peer review): даже в случае оправдательного вердикта количество поправок, изменений и добавлений, исходящих от арбитров, настолько велико, что в конечном счете публикация превращается в продукт коллективного творчества. Похожие тенденции

(применительно к институтам власти) Юрген Хабермас назвал «рефеодализацией публичной сферы»[172]. Сказать, что это – потлач, было бы полуправдой. Активность, связанная с публикациями статей и участием в конференциях, оборачивается увеличением зарплаты, а издание книг повышает академический ранг автора. Короче, круговая порука в университетской среде – это смесь клановой экономики с рыночной[173].

В письме, посланном в августе 2012 года, профессор Джин Фишер, критикуя идею peer review применительно к журналу «Третий текст», пишет, что академический контроль над унификацией идей фактически противоречит не только темпераменту авторов журнала, но и «самому духу подлинно-исследовательских практик». По словам Фишер, которая в 1990-х годах была редактором этого журнала[174], молодые авторы, печатавшиеся в «Третьем тексте», не могли рассчитывать на благоприятную реакцию со стороны их академических наставников и коллег, однако именно эти статьи легли в основу докторских диссертаций, которые позднее стали частью академического дискурса. «Учитывая, – резюмирует Фишер, – что отзывы, рекомендующие или не рекомендующие текст к публикации, – это арена для своекорыстных академических сутенеров (self-serving pimps), у меня нет уверенности в объективности их оценок»[175].

В российских академических кругах «поставки агонистического типа» еще не вполне соответствуют западным образцам. По-видимому, из-за того, что их труднее конвертировать в денежные знаки. Казалось бы, замедление темпов конвертирования создает благоприятную почву для пролиферации «неразменных» ценностей, однако каждый такой триумф омрачен перспективой стагнации. Стагнация – призрак, рыщущий по лабиринтам академического гетто, отчужденного от внеположных ему рынков сбыта. Нарушения ритуального кодекса становятся общим местом, причем даже на уровне упоминания текстов коллег в сносках и библиографии: замалчивание и игнорирование происходят как раз на этом уровне. Либо из-за отсутствия профессионализма, либо по причине аррогантности.

Несоблюдение тотемно-кланового баланса (баланса между дарением и благодарением) – не редкость во взаимоотношениях между художниками, кураторами, и авторами статей в журналах и каталогах. Казалось бы, нет ничего проще, чем упомянуть (опять-таки в библиографии или сносках) названия статей и имена критиков, писавших о тех или иных выставках или перформансах. В западном мире этот неписаный закон (закон архаической компенсации) соблюдается неукоснительно. Ведь

если художники не придают значения тому, что о них написано хотя бы на уровне фактографии, то у авторов текстов естественным образом пропадает желание ими заниматься. Что тоже архаика…

3. Проблема асимметрии

Препоручая себя поэзии, философское высказывание становится разновидностью «тотальных поставок». Участие высших сил (или презумпция их участия) в рутинном агонистическом обмене – типичный пример spectrology, скрытой апелляции к призракам (spectres), присущей как метафизике, так и материализму. Их обнаружению (ghost-busting) посвящена книга Деррида «Spectres de Marx» (1993)[176]. Ее анализ наводит на подозрение, что «непричисленность к лику» – не более чем камуфляж, гарантирующий светскому дискурсу необходимый комфорт при обсуждении коллизий и парадоксов, которые он позиционирует как мистические. «Превратности» агонистического обмена оттеняют «достоинства» светской мысли. Но если культура использует культ главным образом для контраста, то сам этот контраст превращается в предмет культа. Круговорот тотальных поставок не предусматривает завершающих жестов, а если и предусматривает, то только в виде все тех же тотальных поставок. Подведение итогов – пафосное мероприятие. Для одних это жреческий ритуал; для других – обман и обмен. Точку над «i» ставит Бадью: по его мнению, «измена – название сделки, которую предлагает верность»[177].

Ничем кроме «верности» нельзя объяснить «возвращение политического» – пароксизм, выдвигающий на первый план проблему асимметрии, связанной с накоплением богатств по одну сторону разделительной полосы и накоплением всех видов нехватки – по другую. Нехватка оборачивается избытком страданий и жизненных тягот, невежества, зверства и т. п. В книге «Th e Return of the Political» Шанталь Муфф указывает на принципиальную невозможность консенсуса в публичной сфере и призывает к «мобилизации страстей вокруг демократических ценностей и антагонизма, преобразованного в агонизм». В данном случае антагонизм – это конфликт дуэлянтов, а агонизм – конфликт конкурентов. Разрегулированная рыночная экономика – эльдорадо для финансовых институций, спонсирующих проект глобализации. Этот проект, обозначенный рядом теоретиков, включая Дэйвида Харви[178], как «неолиберальный», уже обеспечил политический сдвиг, создавший условия для «воспроизводства классовой доминации». Ни для кого не сюрприз, что в эпоху «затягивания поясов» финансистам из мультинациональных

банков удается преумножать собственные капиталы. Имея дело с экономикой национального долга в США и в других регионах мира, эти финансовые элиты самоутверждаются за счет среднего класса, который дышит на ладан.

4. Культура и религия

Неужели действительно безумие и вменяемость уравновешивают друг друга на весах общественной пользы? С точки зрения неудачника, порой гениального, кисея успеха засижена персонажами, процветающими вопреки (или благодаря) отсутствию дара[179]. Структура взаимопомощи, лоббирования и аккредитации в пантеоне культуры сродни символическому обмену. Бездарность поощряется, таланты блокируются, иногда с молчаливого согласия других талантов. Согласие – залог поражения одаренности в поединке с посредственностью, учитывая, что механизмы блокирования действуют на всех уровнях, будь то трезвый расчет или бессознательная реализация закона негативности символической функции. Блокирование (*epoché*) распространяется на все виды деятельности, не щадя ни живых, ни мертвых. Мертвецу с умом и талантом суждено разделить участь своего антипода, который перед тем, как кануть в Лету, топит в ней тех, чьи возможности ему удалось заблокировать при жизни путем создания тотальной зоны успеха для себя и себе подобных. Таким образом, блокирование – это способ достижения нулевого баланса в соответствии с формулой «ни мне, ни тебе». Бинарные оппозиции типа «гений – толпа» или «талант – посредственность» кажутся заимствованными из прошлого. Например, из эпохи модернизма. Мигрируя из контекста в контекст, оппозиции утрачивают внятность. Однако поляризация сохраняется: постмодернизм смещает приоритеты, но не снимает различий. Дефицит символических ценностей в эпоху глобального капитализма – такой же мираж, как прибавочная символизация.

Сходство различий не более парадоксально, чем различие сходств, особенно в условиях смены контекстов. Аналогии – фигуры взаимодействия между ними: «дары» со знаком плюс и со знаком минус, циркулирующие между контекстами. Пример – фильм Спилберга «Jaws» («Челюсти», 1975), позволяющий прийти к выводу, что ужас, охватывающий зрителя в момент кульминации, граничит с удовольствием и что «челюсти» – не только угроза символической «кастрации», но и сигнал, предупреждающий о встрече с реальностью. В конце 1790-х годов похожие чувства испытывали парижане, толпившиеся перед гильотиной на площади Вож.

Агонистический обмен – то общее, что объединяет светские практики с клерикальными. Их сходство – повод для беспокойства, о чем свидетельствуют ревнивые упреки клерикалов в адрес радикалов, тестирующих границы дозволенного. Если религиозный мейнстрим олицетворяет институциональную форму символического обмена, то это в известной мере относится и к артинституциям, которые, как и церковь, апеллируют к ценностям, не поддающимся таксономии. Конфессиональные и культурные ценности не всегда совпадают, и нежелание церкви примириться с двоевластием в «символической экономике» создает конфликтную ситуацию. Казалось бы, из искусства нельзя полностью изъять «ауратичность», причастность к ритуалу и апелляцию к возвышенному (sublime). Но точно так же нельзя предотвратить его выхолащивание, превращение в стереотип, что в свою очередь создает благоприятные условия для «возвышенного террора», связанного с разрушением общих мест. В таких случаях искусство становится козлом отпущения для святош. Продолжая нести на себе печать культа, культура фактически остается соперником религии. Однако антагонизм здесь ни при чем – речь идет о «поставках агонистического типа»[180].

В ситуации, которая сложилась сегодня, у интеллектуалов нет шансов сообщить своей продукции центростремительный импульс по причине того, что она адресована единицам. И пока интеллектуал не кастрирует себя в качестве производителя уникальных «изделий» (уникальных идей, уникальных воздействий, уникальных интерпретаций), внеположных стереотипу, его идиоматическая активность не станет частью рынка. Но если кастрация интеллектуализма массовой культурой неизбежна, то это может обернуться тиранией евнухов, что, собственно, и случилось в имперском Китае. Чтобы приобщиться к органам власти, им пришлось принести в жертву свои половые органы. Запечатленные в исторических хрониках и олицетворяющие угрозу кастрации, тактильной или символической, они до сих пор напоминают «властителям дум» о превратностях альянса с «сильными мира сего».

5. Отчуждение и агонизм

В условиях глобального капитализма экономика агонистического обмена, ставшая неотъемлемой частью фордистской антрепризы под вывеской «демократия», имеет призрачное отношение к утопическому проекту с тем же названием. В отличие от агонистического диалога с политическим классом, антагонистическая утопия тяготеет к

более бескомпромиссной модели демократии. И хотя агонистический обмен сопряжен с меньшими рисками, чем антагонистический, этот последний – единственная альтернатива псевдодемократическим режимам, обслуживающим интересы банков и корпораций. С этой точки зрения антагонистическое отчуждение и революционная негативность – при всей их «нереализуемости» – кажутся более предпочтительными, чем прагматический агонизм, к которому склоняются Шанталь Муфф и Эрнесто Лаклау.

«Экзистенция есть полемика», – считал Кьеркегор. Но полемический агонизм не устраняет, а замыливает конфликты, и если полемика – атрибут демократии, то антагонизм – ее «родовые схватки». Учитывая, что искусство – часть демократического проекта, позволю себе вспомнить фразу Малевича о «гражданской войне в искусстве, продолжающейся по сей день», тем более что она с равным успехом распространяется на политическую теорию. Интересно также понять, как этот рецепт воплощается в жизнь на художественной сцене и, в частности, в музее, где отношения между художником и куратором – пример агонистического обмена[181]. Но поскольку перспектива антагонистических отношений всегда висит в воздухе, *diff erend* (распря) – отнюдь не исключение из правил. Мне не раз приходилось быть свидетелем (и даже участником) препирательств между художником и куратором, когда первый твердил, что это его экспозиция и его книга (каталог), тогда как второй придерживался прямо противоположного мнения, считая себя автором и составителем каталога, а также ответственным за выбор работ и за создание экспозиционной парадигмы. В книге Булгакова «Мастер и Маргарита» соперничество между (про)креатором (Мастер) и (про)куратором (Понтий Пилат) завершается тем, что первый обретает вечный покой, а второй – вечное блаженство[182].

Не менее интересен момент коллаборации между актантами харизматического бартера, решившими оказать своему *другому* дружескую поддержку. В фильме Куросавы («Dodesukaden», 1970) есть эпизод, где сумасшедший размахивает саблей с намерением разрубить на части первого встречного, дерево, забор и т. п. И тут вдруг появляется седовласый старец и говорит: «Слушай, тебе ведь так тяжело делать то, что ты делаешь, поэтому позволь мне тебя заменить. Давай я буду вместо тебя этой саблей размахивать, а ты пока отдохни». Короче, оказание помощи может руководствоваться какими угодно целями и прибегать к самым разнообразным средствам, главное из которых – компромисс. Компромисс в отношениях между плюсами и минусами

учреждает «нулевой» уровень целеполагания, означающий переход антагонистических отношений в агонистические. Триллер Спилберга «Челюсти» («Jaws») этих надежд не оправдывает. Здравый смысл возобладал в фильме «Moonraker» (1979), где профессиональный киллер по кличке Jaws примиряется с 007, перегрызая стальной кабель, не дававший летательному аппарату Бонда отделиться от гибнущей космической станции. На этот раз Jaws – уже не угроза кастрации (vagina dentata), а сообщник «мужского дела». Примирение антагонистов – антреприза солидарности. Торжество агонистического обмена.

6. Гетеротопия и абсурд

В 1997 году меня пригласили в Амстердам на открытие выставки в музее Стеделийк[183]. За два часа до открытия приятель решил организовать экскурсию в «красный район», где во время нехватки клиентов проститутки приобщали зрителей к «искусству инсталляции», демонстрируя себя и свой интерьер в ярко освещенных витринах. Их присутствие в «инсталляционном» пространстве напоминало акции Марины Абрамович, которая (в отличие от Кабакова) нередко выступала в качестве экспоната и даже жила внутри своих инсталляций. Увиденное в «красном районе» не произвело впечатления: к тому времени я уже знал, что больницы, кладбища, публичные дома, музеи и тюрьмы – это «места-гетероклиты». Однако, когда после просмотра оставшихся витрин мы, наконец, решили вернуться в музей, то на обратном пути увидели, что в одной из витрин погас свет и из подъезда вышла изящная женщина в норковой шубе и дорогих украшениях. Рабочий день закончился, и сразу же началась иная жизнь, свидетельствующая о децентрации и множественности. Глядя ей вслед, я вдруг понял, что приди она на открытие в Стеделийк, ее приняли бы за богатую светскую даму, готовую одолжить музею себя и свою коллекцию. Если гетеротопия нуждается в аллегориях, то это одна из них.

В условиях всесторонней гетеротопии разброс представлений о том, что такое искусство, превращает его в архипелаг, где каждый из островов имеет свои обычаи, ремесла и кустарные промыслы. В нормальных условиях эти представления интерферируют, а их носители обмениваются вопросами и запросами, запретами и приоритетами, ориентирами и сувенирами, повторяя или отрицая свой и чужой опыт. В противном случае культурное сообщество дробится на «круги общения», отклоняющиеся друг от друга «по фазе» в том смысле, что помимо пространственной обособленности они

демонстрируют еще и темпоральную разобщенность.

Похоже, что неологизм *diff érance*, введенный Жаком Деррида в 1963 году, если и воплотился в жизнь, то не для того, чтобы что-то принимать или отвергать, определять или осмысливать. Единственное, без чего здесь не обойтись, – это горизонт опосредования, вряд ли возможный без коммуникации между «кругами общения» – либо напрямую, либо через посредников. К посредникам следует относиться с повышенной осторожностью, т. к. именно они занимаются фабрикацией кластерных мифов и формированием островных союзов (как это, например, случилось в «Илиаде» Гомера). Горизонт опосредования подразумевает посредничество и выстраивается по образу и подобию всегда уже (toujours déjà) существующей горизонтности, что в свою очередь предполагает наличие механизмов актуализации. И пока их нет, история современного искусства в России – утопия.

Утопия à la russe – это стремление создать что-то из ничего, включая самоубийство на пустом месте («русская рулетка»). Попытки критического осмысления современного искусства и его обустройства в истории – утопическая повинность. Особенно в России, где дефицит просвещенных мнений и экспертных оценок приводит к кластеризации консенсуса. «Своя среда лучше чужого четверга», – считал поэт Анри Волохонский. Среда в данном случае не день недели, а «круг общения» – the milieu, fraternity circle, reference group, cluster. В ареале гуманитарной культуры прямая сумма этих понятий автоматически превращается в институт лоббирования. Лоббирование интересов «круга» распространяется на его представителей, однако – в условиях взаимопроникновения «кругов» и с учетом возникновения новых форм коннективности – это связано не только с желанием заручиться поддержкой автохтонного кластера, но и с возможностью сделать гетеротопию своим страховым агентом. Под гетеротопией (в данном случае) подразумевается пространство множественного сочленения прерогатив и запросов, требующих переопределения ряда понятий. Пример – «круговая порука», которая в случае гетеротопии становится множественным феноменом.

В советские времена альтернативные кластерные зоны, существовавшие в режиме гетеротопии, отличались высоким уровнем внутренней коннективности и почти полным отсутствием толерантности по отношению к внешнему миру – к мейнстриму. В постсоветский период, когда сопереживание разрывов и отклонений утратило ритуальный характер, гетеротопия стала «общим местом». Если задаться вопросом «кто победил?», то это, конечно же, мейнстрим, обладавший

разветвленной системой связей и оказавшийся более социально-мобильным, чем андеграунд. Возвращаясь к альтернативным кластерам, уточню, что речь идет о «кругах общения», ставших фабрикой современной культуры, т. к. в эти «круги» на протяжении тридцати пяти лет входили лучшие российские поэты, писатели и художники. Многие из них обрели относительную известность, однако советский мейнстрим (тот самый, что в начале 1990-х годов плавно перетек в постсоветский) до сих пор отдает предпочтение «своим»[184]. Теперь, когда кластерное сознание ветшает и становится раритетом, мейнстрим тоже теряет под собой почву, поскольку облитерация контрпространств и нехватка разрывов придают ему чисто церемониальный характер. Мнение о том, что современный мейнстрим – это гетеротопия, абсурд. Хотя бы потому, что общность и множественность – не одно и то же. Единственное, что их объединяет, – это идентичность дамы из «красного района», т. е. нечто нерушимое и одновременно ни к чему не обязывающее: нелицензионная гетеротопия, которая стала универсальной.

7. Нарциссизм и контроль

Интеллектуалы – control freaks[185], и в этом смысле напоминают крыс и ворон. Их бесит, когда они теряют контроль над своими «зонами безопасности». Автору этих строк не раз приходилось бороться с неподконтрольным звуком (исходящим от соседей) посредством звука, т. е. классической музыки, которую надо было включать перед сном, а также днем, чтобы спокойно работать. Однажды, проснувшись посреди ночи и обнаружив, что что-то звучит, я начал злиться, пока не сообразил, что это «моя!» музыка. Сразу же наступило облегчение, и я радостно заснул, успокоив не себя, а свой территориальный инстинкт. Стремление к контролю распространяется на все сферы межличностных отношений.

Мания контроля сопряжена с нарциссизмом, с желанием индивида обратить на себя внимание каждого, кто способен разделить с ним его восхищение самим собой. В греческой трагедии восхищение озвучивается хором сатиров, и как только восхищенный *другой* становится множественным феноменом, власть захватывает означающее под названием «я». Множественность воспринимает этот захват как должное, получая взамен право на формирование лицензионной идентичности – национальной, расовой, религиозной, кастовой, гендерной, профессиональной, любительской, традиционалистской или трансгрессивной. Что, собственно, и есть «институт тотальных

поставок» – независимо от того, как он себя позиционирует.

Олигарх Березовский отдавал предпочтение молодым женщинам в возрасте от 18 до 20 лет. Каждая из них была гораздо взрослее набоковской Лолиты, а Березовский старше Гумберта. Отелло годился в отцы Дездемоне, а Мазепа – дочери Кочубея. Все они – des noms du père, суррогаты фаллоса в терминологии Лакана. Не так давно приятель, которому за 60, попросил проанализировать его интерес к юным особам. Первое, что пришло в голову, – это синдром Фауста, тем более что Фауст и Мефистофель – сообщающиеся сосуды (сообщающиеся в рамках психической структуры личности). Есть мнение, что демонический искуситель вытеснен в подсознание, «структурированное как язык [этого] *другого*». Скульптурный образ охотника возле павильона охотничьего хозяйства на ВДНХ – образ Фауста. Дичь, которую он держит в руке, дар Мефистофеля в обмен на «понятно что». Моему приятелю, как и Фаусту, казалось, что ум и талант (плюс послужной список) суть обменный фонд, конвертируемый в успех у женщин. Особенно в поздний период жизни, когда для реализации символических ценностей на телесном уровне необходимо более бескомпромиссное вхождение в роль Фауста со всеми вытекающими отсюда последствиями[186]. Что я ему и посоветовал.

Быть может, это совет Мефистофеля? Если да, то я тоже нуждаюсь в терапии. Так или иначе, психоаналитик не должен давать советы, иначе он станет частью интриги, о которой писал Гете. Вопрос, почему красотки (едва достигшие совершеннолетия) так падки на символическое и почему они путают удовольствие от сублимации с удовольствием от «молодежного» секса или от какой-нибудь заурядной объектификации желания? Ответ подсказан орнитологией: курицы предпочитают петуха с избыточной плотностью гребешка, т. к. это означает повышенное содержание тестостеронов. В случае титулованных старцев непрерывное упоминание своих заслуг и педалирование собственной важности создает ощущение массивного гребешка. Символические тестостероны вводят в заблуждение либидо. Объект желания и нехватка реального оборачиваются подменой и того и другого.

Не последнюю роль здесь играет автоэротизм и, в частности, любовь к себе-в-*другом*, который становится объектом желания. Такие объекты воспринимаются как частичные, неполные, «недосотворенные». Дефицит полноты – повод для соучастия, чаще всего эротического. Вот почему, попадая в молодежный контекст, зрелость выдает себя за компенсационный ресурс, «необходимый» для преодоления парциальности. Либидо не

нуждается в алиби – учитывая, что в случае старческих домогательств в адрес объекта желания, чей возраст не превышает 20 лет, геронтологическое «я» субъекта перевоплощается в ювенальное. Образ себя-в-*другом* на порядок «моложе» себя-в-себе, поэтому стареющий фавн (он же нарцисс) чувствует себя более чем комфортно в кругу юных существ, всегда уже им конституированных. Нарциссизм и когнитивный диссонанс суть вещи совместные.

Психическая активность регулируется двумя прнципами. Во-первых, принципом реальности. Во-вторых, принципом удовольствия. Принцип реальности не в ладу с нарциссизмом, т. к. нарциссизм поддерживает принцип удовольствия в состоянии короткого замыкания. Удовольствие становится автономным в той мере, в какой психический субъект проецирует его на себя. Казалось бы, нарциссизм опирается на аффирмацию извне, однако лица, заполняющие эту вакансию, всего лишь фантомы, конституированные в недрах нарциссистского «я». Нехватка реального одна из таких вакансий[187].

Нарциссизм – «осебячивание» *другого* в качестве объекта желания. Или осебячивание его нехватки. С одной стороны, психическое отклонение, с другой – «клинамен». Не менее важная тема – нарциссизм и дискриминация. Прежде чем к ней подступиться, необходимо понять, не противоречит ли нарциссизм презумпции «множественности» и переносится ли избирательная любовь к себе на любовь к ближнему? Можно ли назвать критику нарциссизма покушением на свободу выбора или же выбор самого себя в качестве эксклюзивного объекта желания является куда более радикальным ущемлением этой свободы? «Машин свободы не существует», – считал Фуко. «Свобода есть конкретная практика. Гарантией свободы является сама свобода»[188]. Включая порядок букв: с, в, о, б, о, д, а.

Частичные объекты, отпавшие от «общего целого», не в курсе того, каким оно было в начале и было ли вообще. Сейчас мало кто помнит, что «вместо памятника Юрию Долгорукому на Тверской площади напротив Моссовета (Московского совета депутатов) раньше стояла совершенно другая скульптура – обелиск, в нижней части которого находилась статуя Свободы с точно такой же протянутой рукой. И так как она стояла напротив Моссовета, то в какой-то момент советская власть решила, что, если свобода занимает позицию „напротив“ Совета, значит, она „против нас“, что характерно для русских, которые всегда играли с языком. В качестве оригинала скульптор Андреев использовал статую Ники Самофракийской. Обелиск Андреева назывался Монументом Советской Конституции. Он был воздвигнут в 1918

году, а разрушен накануне войны. Статую Свободы добавили в 1919 году, а в 1941-м ее снесли, т. е. свергли»[189].

У свободы и демократии есть один существенный недостаток: их никогда не удавалось осуществить в той мере, в какой результат был бы адекватен проекту. Когда Госсекретарю Хилари Клинтон показали видеозапись изнасилования ливийскими повстанцами умирающего Каддафи, она отреагировала на увиденное возгласом «WOW». «WOW» – эмоционально-речевой жест. Если его поставить с ног на голову, получится английское MOM, т. е. «мама». Скорее всего, это статуя Свободы, тем более что в Америке за ней закреплен статус всеобщей матери. Если воспроизводство демократии – ее призвание, то вся надежда на непорочное зачатие. Благоприятный исход не гарантирован, т. к. с точки зрения неолиберального капитализма непорочное зачатие – разновидность услуг, отданных на откуп институтам лоббирования.

Слухи о том, что бессознательное (б) лоббирует наше сознание (с), тоже повод для размышлений. Обратная связь между ними существовала во все времена – с той только разницей, что теперь влияние special interests (специальных интересов) распространилось по обе стороны разделительной полосы (/). Количество лоббирующих инстанций увеличилось до такой степени, что б/с стало марсовым полем, где принято сводить счеты и стричь купоны. Понять, что такое художественная ценность и творческая репутация, невозможно без посредничества лоббирующих механизмов. Помимо того что бессознательное лоббирует «идеальную предметность» сознания, можно также предположить, что бессознательное структурировано как язык групп специальных интересов (special interests groups) и – в этом смысле – лоббировано модификациями «*Другого* с большой буквы»[190].

Эта статья была напечатана по-английски в журнале Third Text, Vol. 25, issue 2, 2011.

Ссылки

167

См.: М. Мосс. Общества, Обмен, Личность: Труды по социальной антропологии. М.: Восточная литература РАН, 1996. С. 91–104.

168

Агонистический обмен – часть символического. Различия между символическими и знаковыми ценностями обсуждаются в

книге: Jean-Joseph Goux. Symbolic Economies (After Marx and Freud). Ithaca: Cornell University Press, 1990.

169

Нити, из которых сплетен холст, образуют плотную сетку (grid).

170

Jacques Lacan. Écrits: A Selection. Op. cit. P. 67.

171

Академическая среда неоднородна, т. е. состоит из кланов, между которыми, как правило, нет ничего общего, даже когда и те и другие укомплектованы представителями одной профессии.

172

J. Habermas. The Public Sphere. New German Critique, 1979. № 3. P. 49–55.

173

Культ имен собственных напоминает древний обычай американских индейцев снимать скальп, в котором заключена «магическая сила».

174

Автор этих строк был членом редакционного совета и постоянным автором «Третьего текста» на протяжении многих лет, включая 1990-е годы, когда Джин Фишер была его редактором.

175

Сьюзен Сонтаг известна тем, что работала над своими статьями и книгами в окружении собеседников, чьи идеи она мгновенно приватизировала. Эта информация не умаляет значимости текстов Сонтаг – так была устроена ее психика.

176

См.: Jacques Derrida. Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning and the New International. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.

177

Alain Badiou interviewed by Lauren Sedofsky. Art Forum. October 1994. (Перевод мой. – *В. А.-Т.*)

178

David Harvey. The Limits to Capital, Verso, 2006. First published by Basil Blackwell, Oxford, 1982.

179

Книги под названием «Дар» написали Марсель Мосс и Владимир Набоков. Наличие дара предполагает ритуал принятия и ответный ритуал воздаяния в форме признания его символической «стоимости». Но если отсутствие дара (теоретически) исключает возможность символического обмена,

то капиталистическая индустрия культуры оценивает талант преимущественно в денежных единицах. Иногда дар подменяется саморекламой, репутацией, связями и «пробивными способностями», тем более что одаренный автор не обязательно производит равноценные тексты или равноценные произведения искусства.

180

12 августа 2009 года директор ГТГ Ирина Лебедева сообщила о проведении круглых столов с представителями церкви во время экспонирования работ, граничащих с религиозной тематикой.

Вопрос: каковы критерии, позволяющие отделить одно от другого, и кому это решать, если не самим художникам? Автономность искусства восходит к эпохе Просвещения. Альтернатива – фундаментализм иранского образца.

181

В случае агонистического обмена разногласия, как правило, нивелируются в процессе совместной работы над проектом.

182

В моем понимании бинарная оппозиция (про)креатор/(про)куратор [(pro)creator/(pro)curator] сводится к соперничеству между «task-specifi c» и «universalist».

183

Имеется в виду выставка журнала «Кабинет», которую организовали В. Мазин и О. Туркина.

184

Круговая порука объясняет отсутствие интереса со стороны мейнстрима к «несистемной литературе», которая прежде была связана с именами Хлебникова, Введенского, Хармса и раннего Заболоцкого. Понятно, что Пастернак, Мандельштам, Ахматова, Бродский и другие авторы стихотворных шедевров – прекрасные поэты. Их тексты обогатили мейнстрим, но это – системная литература, чье место в Грановитой палате вместе с яйцами Фаберже и шапкой Мономаха. В настоящее время статус несистемности закреплен за «неофициальной» литературой в лице Ю. Мамлеева, И. Холина, Г. Сапгира, Вс. Некрасова, А. Волохонского, Л. Губанова, Э. Лимонова, Д.А. Пригова, А. Монастырского, Л. Рубинштейна, В. Сорокина. Приведенные здесь имена, не считая последнего, узнаваемы преимущественно в «своей среде», хотя именно эти авторы (в отличие от их «системных» коллег) изменили энцефалограмму литературной рефлексии.

185

Control freaks – психи, задвинутые на идее контроля.

186

В «Закате Европы» Шпенглер провел параллель между фаустовской «взлетно-провальной» моделью европейского сознания и дионисийским апофеозом телесности. Что касается «отцовских имен» (des noms du père), то имена фаллической матери нередко играют сходную роль применительно к отношениям между влиятельными светскими дамами и их молодыми поклонниками.

187

Нехватка нехватки из той же оперы. Нехватка – всеохватывающее понятие.

188

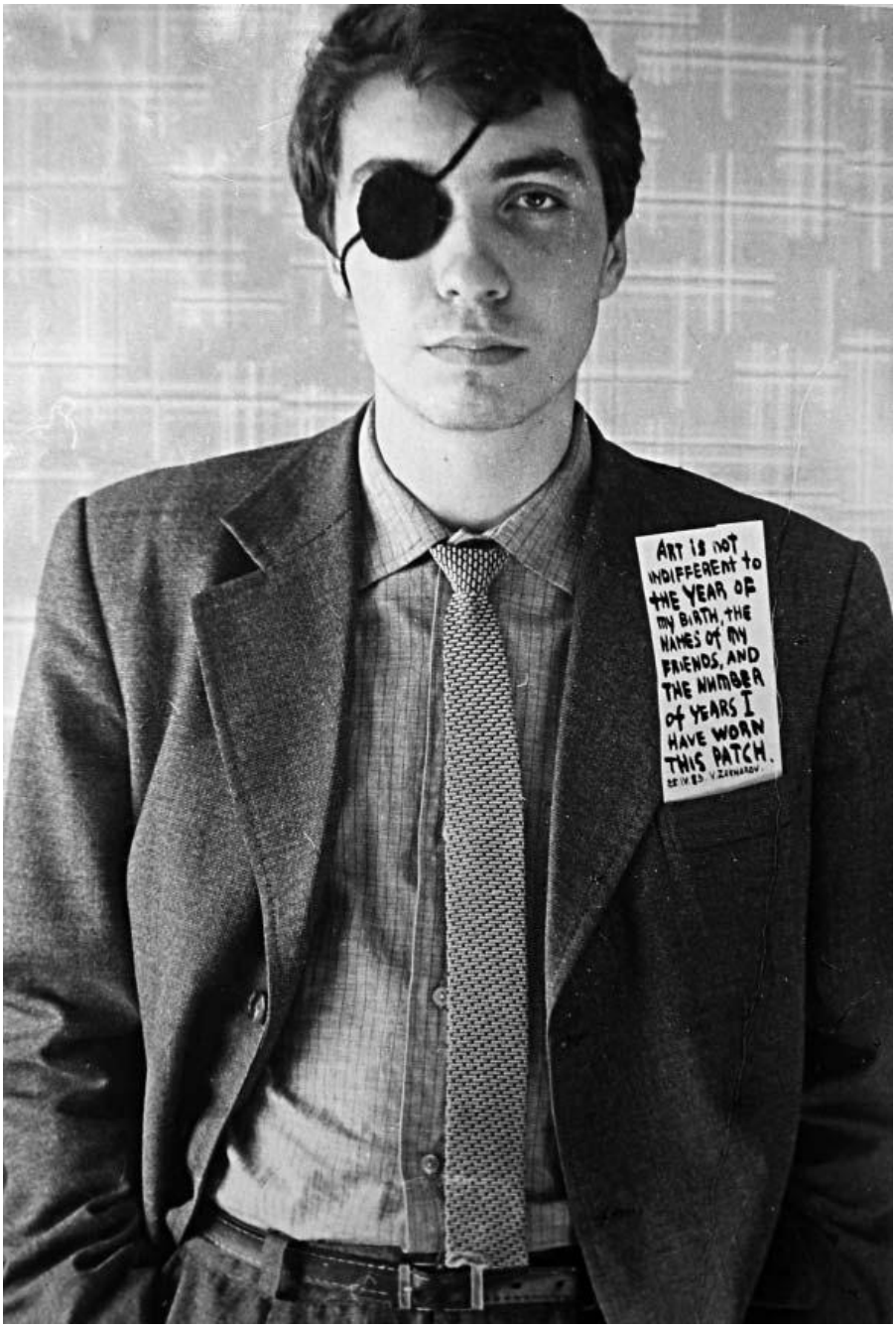
Фуко М. Пространство, знание и власть // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. М.: Праксис, 2006.Ч.3. С. 222–223.

189

Маргарита Мастеркова-Тупицына рассказывала об этом в интервью под названием «We the People», напечатанном в издательстве Kehrer в 2012 году. См.: M&V. Tupitsyn. Andrei Molodkin: Liquid Black // Exhibition catalogue. Museum Villa Stuck, München, 2012.

190

Институт тотальных поставок включает в себя режимы лоббирования в отношениях между созерцанием и мыслью, пространством и контрпространством, а также внутри предположительно «однородных» практик – таких, как литературный текст или математическая выкладка.



25.1
Вадим Захаров, «Пиратство – это то, что сейчас нужно», 1983.

Московский партизанский концептуализм

Не знаю, был ли Лев Толстой зеркалом русской революции, но индустрию современной культуры действительно можно назвать зеркалом глобального капитализма. Ввиду невозможности разрешить конфликт между ней и автономным искусством, остается предположить, что единственным выходом из положения является анархизм. Как и все остальное, он нуждается в фактографии – аффирмативной и негативной, в фактографии юридически легитимных акций (поддерживаемых институциями) и в фактографии «нелегальной легитимности», включая радикальные политические и художественные манифестации, которые тестируют статус-кво. Первое, что приходит в голову, – это Карл Шмитт и его теория «партизана»[191], особенно когда эту политическую категорию удается распространить на эстетические практики и – при наличии достоверной документации – способствовать созданию фактографического дискурса, регистрирующего различные формы конфронтации в пространстве культуры. В этом дискурсе, имеющем дело с многополярной легитимностью, нелегалы и парламентарии или, что то же самое, художники-партизаны и представители мейнстрима должны быть представлены на равных.

Партизан – это отчасти леший, учитывая, что в каких-то случаях между ними действительно можно поставить знак равенства. Поскольку императив лешего – «водить и заводить, но никуда не приводить», то группа «Коллективные действия» (см. гл. «Андрей Монастырский») наиболее полно воплощает смысл партизанского движения, причем не только в плане аккредитации своего дискурса на подмостках культуры, но и на уровне выбора места действия – преимущественно загородного, наиболее удобного для ведения партизанских «войн». Напомню, что в исторической перспективе партизан – это нечто большее, чем персонаж: им может быть целый народ. Пример – евреи, совершившие исход из Египта и долго скитавшиеся в поисках Земли обетованной под предводительством «лешего» – Моисея[192]. Так или иначе, успешное завершение поисков – будь то поиск Земли обетованной или поиск утраченного времени – знаменует завершение партизанской парадигмы. Любая удача на институциональном поприще квалифицируется как *телос* (т. е. Кощеева смерть) партизанской идентичности.

Если леший – «партизан-автохтон», то «партизан-интеллектуал» – это городской житель, для которого русский лес и русское поле всегда служили ареной для «руссоистской» медитации. Одним из таких персонажей (в латентной форме) была Екатерина Великая, которая переписывалась с Ж.-Ж. Руссо. «Коллективные действия» («КД») суть совмещение и того и другого. То есть как бы Алеко и Земфира в одном лице. Образ «партизана-автохтона» восходит к акциям группы «Гнездо». В одной из них (под названием «Оплодотворение земли», 1976) Михаил Рошаль, Виктор Скерсис и Геннадий Донской, совершили эдипово соитие с матерью Землей, как это делают партизаны, когда роют землянки. Тот факт, что на символическом уровне «Мать – сыра земля» – это Иокаста, а «партизан-автохтон» – Эдип, повод для отдельного обсуждения. Не здесь и не теперь.

Еще одна разновидность партизана – это «пират». Пиратство как художественная практика разрабатывалось Вадимом Захаровым в начале 1980-х годов (см. ил. 25.1). На фотографиях, запечатлевших его акции, Захаров позиционирует себя как пиратгегельянец, пират-идеалист, в чем его отличие от сомалийских пиратов, дрейфующих у побережья культуры. Помню, как во время выставки концептуализма[193] в Такомском музее (1990) Андрей Филиппов спрятал деньги в отельной Библии, откуда они вскоре исчезли. Выслушав жалобу Андрея, директор ICA (Boston) Дэвид Росс высказал предположение, что участником этой пиратской акции был Бог. Не исключено, что во всем виноват Захаров, благодаря которому пиратство вошло в моду. В 1990-х годах возникло «Пиратское телевидение» – любительские видеофильмы с участием Владислава Мамышева-Монро.

Партизанские вылазки в институциональный мир искусства совершал Александр Бренер, а пересечения с институциональной религией зафиксированы в акциях Авдея Тер-Оганьяна, в действиях «Pussy Riot» и в случае выставки «Осторожно, религия!» (2003). Навыки партизанской «войны» в эпоху глобального капитализма можно позаимствовать у группы «Война»[194]. Стратегию ее участников лучше всего анализировать не со стороны, а по-партизански, находясь в той же землянке, что и они (см. ил. 25.2).

Главное в партизанской деятельности – это взрывные работы в пределах собственной психики. Одни художники это делают сообща, другие независимо от соседа. Случай Ирины Наховой (см. гл. 15) и Павла Пепперштейна (см. гл. 16) примечателен в том отношении, что оба они являются противниками (стихийными оппонентами) институционализации. Так, Нахова прервала

преподавательскую деятельность в США, чтобы продолжать работу над инсталляциями в рамках автономной активности, что в свою очередь подразумевает относительную независимость выставочной карьеры художника от индустрии культуры. То же самое – Пепперштейн: не имея постоянного адреса, он ведет номадический образ жизни и напоминает конспиратора-террориста, склонного к перемене мест. Охота к перемене мест распространяется на теоретическую рефлексию, а также на смежные эстетические практики – прозу, поэзию и музыку (rap).

* * *

Казимир Малевич однажды сказал, что «гражданская война в искусстве продолжается до сих пор», и, хотя Андрей Монастырский вряд ли с этим согласится, партизанская фраза Малевича могла бы стать еще одним, пятым лозунгом группы «Коллективные действия», вывешенном в подмосковном лесу.

25.2

Слева: акция группы «Война» «Хуй в плену у ФСБ!», Литейный мост, Петербург, 2010; справа: Авдей Тер-Оганьян требует убрать его работы из Лувра с выставки «Русский контрапункт», 2010.

Кабаков 1970-х и 1980-х годов – это типичный «партизан», т. е. представитель нерегулярного армейского коллектива московских концептуальных художников (см. гл. «Московский партизанский концептуализм»). Перечень участников этого коллектива можно найти в тексте Монастырского и Владимира Сорокина «Аеромонах Сергий», где всем концептуалистам присвоены воинские звания. Что касается «ретроспективы» Кабаковых в Москве, то ее можно назвать возвращением

партизана, но уже в новом качестве – в качестве представителя регулярной воинской группировки, являющейся частью индустрии культуры. То есть сам он уже не партизан – партизанами стали фантомные персонажи, которым Кабаков перепоручил партизанскую функцию (Розенталь, Спивак и «Кабаков» как подставное лицо)[195].

Ни для кого не секрет, что в России создается *Новое Официальное Искусство* – сокращенно НОИ (Олег Кулик, Владимир Дубоссарский & Александр Виноградов, AES + F, Анатолий Осмоловский, Эрик Булатов и вот теперь – Кабаков), а также *Новая Художественная Бюрократия* – сокращенно НХБ (Иосиф Бакштейн, Ольга Свиблова, Екатерина Деготь и т. д.). Парадокс в том, что НХБ и НОИ частично комплектуются из рядов бывшей «оппозиции». Это как в «Железной маске» Дюма: два брата-близнеца, один король, а другой – узник, мечтающий о королевской власти. Достаточно поменять их местами, и никто не заметит разницы. В контексте сказанного, т. е. в условиях пролиферации НОИ, теория «партизана», практикуемая (сознательно или на бессознательном уровне) группами «КД», «Капитон» и «Купидон»[196], представляется не менее важной, чем в 1970-х и 1980-х годах. На сегодняшний день это фактически единственная антитеза как новому, так и старому официальному искусству. Напомню также введенное Юрием Альбертом понятие «нового дегенеративного искусства», импонирующее мне в гораздо большей степени, чем НОИ.

Изложу вкратце свою «гидравлическую» теорию концептуализма в России (см.: ХЖ, № 73[197]). Как известно, в имперском Китае поэты и художники были чиновниками, управлявшими ирригацией (орошением рисовых полей), и, вопреки своим талантам и высокому уровню рефлексии, не только воспевали стагнацию, но и препятствовали каким-либо изменениям. Эта инерционность привела к тому, что китайская цивилизация отстала от более динамичной европейской цивилизации как в экономическом отношении, так и в плане социальных реформ. В результате Китай стал колонией. Естественно, московских концептуалистов нельзя полностью отождествить с бюрократами и чиновниками имперского Китая, однако на символическом уровне они вполне сопоставимы. Парадокс в том, что, будучи наиболее продвинутой частью художественной среды, концептуалисты – это часовые стагнации. Сегодняшняя Россия – типичное «ирригационное общество» с той только разницей, что вместо водных ресурсов используются нефтяные. Представители гидравлической[198] иерархии, занятые «орошением» экономики нефтью, до последнего времени

спонсировали и коллекционировали современное российское искусство, обменивая прибавочную стоимость на прибавочную символизацию. В то время как китайским ирригаторам-интеллектуалам приходилось в основном «лить воду», их потомкам надлежит лить нефть или, точнее, наблюдать за тем, как это делают их спонсоры.

По-видимому, пришло время воспринимать стагнацию как энергетический ресурс – будь то стагнация корпоративных и правительственных структур или стагнация академического истеблишмента и художественных институций. Каждая из этих стагнирующих структур уже достигла кондиции, необходимой для конвертирования в гидрокарбоны. Если к стенам музеев или государственных учреждений присоединить трубопровод, то по нему потечет нефть, которую можно по сходной цене транспортировать в соседние страны. Стагнация – национальное достояние России, и к ней нужно относиться как к ликвидности. То же самое касается стагнации наших политических убеждений и нашего отношения к современной культуре. Фактически трубу можно присоединить к каждому из нас.

Под занавес хотелось бы порекомендовать сайт Летова (www.conceptualism.letov.ru), которым можно воспользоваться для ознакомления с фактографией перформансов группы «КД», а также с текстом Монастырского про «трактор-пиздец» и связанной с ним акцией группы «Капитон». Примечателен «лаканизм» названия. У Лакана «капитон» – пристежка, пристежка означающего к определенному символическому месту в цепочке сигнификаций (signifying chain). К чему Монастырский пристегнул себя и своих сообщников и уместно ли в случае *московского партизанского концептуализма* говорить об «отвязанности» в пристегнутом состоянии – ответ на этот вопрос пока остается открытым. Тем более что в большинстве случаев меняется не место пристежки, а имя этого места[199]. Пример – переименование группы «Капитон» в группу «Корбюзье». Переименование тождественно или коэкстенсивно исправлению имен, к которому призывали Платон и Сенека, а также конфуцианцы (Мэн-цзы, Сюньцзы). Для реализации их проекта необходимо обратить вспять процесс искажения. Чтобы направить его в обратную сторону, нужны хаотические усилия – партизанский броунизм вместо институциональной линеарности. Цель – создание нового неофициального или нового альтернативного искусства (НАИ). Необходима очередная схизмизация культуры (от слова *схизо–* или *шизо-*) с целью размежевания, имевшего место в прошлом, когда автономное искусство не пересекалось с советской индустрией культуры.

Теперь ему предстоит не менее радикальный разрыв отношений с новым официальным искусством (НОИ) и новой художественной бюрократией (НХБ). В противном случае у автономного искусства нет шансов на выживание. Однако *схизм* (*schism*) должны осуществить сами художники. В этом им никто не сможет помочь, кроме них самих.

Для автономных эстетических практик нет ничего более губительного, чем иметь дело с официальными художественными и коммерческими структурами. По-видимому, пора заняться поиском новых экспозиционных парадигм и альтернативных форм контакта с аудиторией, а также созданием своего зрителя. Группе «КД», художникам апт-арта, а также Кабакову, Д.А. Пригову, Никите Алексееву, Наховой, Пепперштейну и его коллегам по группе «МГ»[200] удалось это сделать в эпоху застоя. Сейчас, на новом витке стагнации, пришло время воспользоваться их опытом.

* * *

Сказанное относится к комплексу работ, которые в ином, менее амортизированном и отчасти конспиративном контексте воспринимаются как потемкинские деревни. Именно так в XVIII веке назывались инсталляции, снискавшие два века спустя репутацию «концептуальных проектов. Потемкинские деревни превращали форму в театральный реквизит, предназначенный для прикрытия некой параллельной активности. Одна из особенностей европейского сознания состоит в том, что орнаментальность (режим означающего [signifier]) включает в себя слово «ментальность» (режим означаемого [signified]). Как оказалось, орнаментальность означающего – не просто эстетический штамп: это институт власти, сформировавший европейскую ментальность в эпоху правления Людовика XV, ставшего воплощением (embodiment) абсолютизма формы.

Означающее – святая ложь. Благодаря ей, означаемое остается неузнанным. Спасение слов и вещей в их невнятности, в том, что каждый идиоматический текст – это «чемодан с двойным дном». Мир проницаем, но не весь: инстинкт самосохранения делает его менее прозрачным, чем нам бы того хотелось.

Конспиративность, кстати, залог верности «текста» самому себе, своей идентичности – будь то идентичность минимализма или идентичность концептуализма, тем более что способы редуцирования изобразительных средств, доведенных до анорексии, все те же потемкинские деревни. Партизаны,

взрывающие поезда и транспортные коммуникации, а также террористы-камикадзе делают это еще более бескомпромиссно, хотя и в их случае редукция к «ничто» омрачена невозможностью выделить его в чистом виде[201]. И не где-то вообще, а по ту сторону означающего. Взрывая «потемкинские деревни», диверсант (партизан) обнаруживает на их месте не то чтобы саму пустоту, а опустевшую сцену, где вскоре появятся новые декорации в соответствии с изменившимся контекстом. Этот отказ от старых маскировочных средств (в пользу новых орнаментаций) – пиррова победа негативно-ангажированного сознания над аффирмативным.

Говоря о перспективах *московского партизанского концептуализма*, имеет смысл уточнить – где, как, при каких обстоятельствах и в каком виде мы представляем себе реализацию этих перспектив.

Если иметь в виду перспективу конвертирования партизана в институционального художника, то результат, даже в случае успеха, будет плачевным. В поисках понимания и поддержки на Западе или у себя дома художнику-партизану лучше всего апеллировать не к мейнстриму, а к коллегам по «нелегальной легитимности», т. е. к таким же партизанам, как и он сам. Вот те перспективы, которые не предусматривают потерю идентичности. Похоже, что у *партизанского концептуализма* нет и никогда не было перспектив, кроме одной: «водить и заводить, но никуда не приводить».

В конечном счете все зависит от обстоятельств. Для легитимации партизана в качестве регулярной воинской (или художественной) единицы нужно, чтобы та перспектива, которая его инспирирует, сама стала легитимной. Партизанство во все времена поддерживалось «третьей силой», направленной на свержение институтов власти. В случае *московского партизанского концептуализма* «третья сила» – не более чем утопический конструкт», и, коль скоро это так, перспективы так и останутся перспективами. Если бы «третьей силе» удалось прийти к власти революционным путем, судьба художника-партизана могла бы сложиться иначе, что, собственно, и случилось с авангардом в начале 1920-х годов. В постсоветский период все обошлось без кровопролития, однако разрушение «Бастилии» не увенчалось успехом: бюрократы удержали свои позиции в культуре (и не только в культуре). Вот почему перспективы концептуализма всегда ускользают от тех, кто пытается их воспроизвести или «оналичить» как некую эмпирическую реальность. Парадокс в том, что, хотя сами эти перспективы нельзя инсталлировать (инсталлировать за пределами сознания), каждая концептуальная

инсталляция оборачивается попыткой их выявления, овеществления, ментальной пальпации.

Что, спрашивается, отличает нас от животных, не подозревающих о своей смертности? В отличие от них, мы в курсе того, что умрем, и именно это знание делает нас людьми. Но если предвидение неизбежного конца[202] действительно способствовало превращению обезьяны в человека, то и «перспективы» концептуализма, увы, не являются исключением.

Напоследок несколько слов о группе «Синие носы», а также о позитивном и негативном. Я ничуть не хотел бы приуменьшить трансгрессивную роль этого коллектива, особенно в контексте конфронтации, поводом для которой послужила выставка соцарта в Париже. Здесь я полностью на стороне Ерофеева, куратора выставки. Проблема в другом. «Синие носы» – это развлекательная программа. А все развлекательное – аффирмативно, поскольку смеховая культура инстантивно, на какой-то момент, объединяет людей, создавая ту карнавальную атмосферу, в которой различия нивелируются и воспринимаются как игра. Антитезой объединяющего (катарсического) смеха является отчуждающая ирония. Ирония – негативна, и ее телеология принципиально отличается от телеологии карнавала: первая тяготеет к инфинитизации, тогда как вторая предусматривает завершение. То же самое касается развлечения, у которого всегда есть начало и конец, вход и выход.

В современном искусстве негативность – синоним отчуждения, без которого нет уровней опосредования, необходимых как художнику, так и зрителю, чтобы (а) не стать автохтоном художественного заповедника и (б) хоть в какой-то мере противостоять индустрии культуры. Хотя издевательство над собой и себе подобными кажется нам проявлением негативности, его ни в коем случае нельзя путать с тем, что вкладывали в это понятие Гегель, Маркс и Адорно. Скорее, это то, что сближает людей, у которых пропадает *holy estrangement* (святое отчуждение) по отношению друг к другу и по отношению к тому, что Платон называл «рынком государственных устройств». Следовательно, смеховые, эпатажные, спектакулярные жесты носят позитивный (предательски позитивный) характер и являются аффирмацией эгалитарного карнавала. Впрочем, сейчас все сместилось. В обществе развлечения (*Society of Entertainment*) карнавал стал, во-первых, глобальным и, во-вторых, создающим эффект неотчужденного состояния. Заканчивая, замечу, что карнавал только кажется бесконечным, а отчуждение преодоленным. Непонятно, как долго продлится эта иллюзия.

191

Carl Schmitt. Theory of the Partisan. 1963 / Trans. G.L.Ulmen. Telos Press, 2007. Эта книга посвящена истории партизанской борьбы с войсками Наполеона в Испании и в России.

192

В работе «Моисей и монотеизм» Фрейд назвал Моисея египтянином.

193

Выставка (Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism) была организована Бостонским институтом современного искусства (ICA) и Маргаритой Тупицыной. Она же, вместе с Иосифом Бакштейном, курировала эту выставку в Такомском музее и в ICA.

194

Упомяну также группу «Что делать», основанную в 2003 году.

195

Я помню, как Илья отметал любую возможность посещения России (даже с кратковременным визитом). И вот вернулся, причем не один, а с соавтором – Эмилией. Перед художниками концептуального круга, многие из которых всё еще партизаны, тяготеющие к лесопарковому акционизму, встает вопрос: как быть с Эмилией? Сделать ее частью «Аеромонаха Сергия»?

196

Группа «Капитон» – это Вадим Захаров, Юрий Лейдерман и Андрей Монастырский, а «Купидон» – Юрий Альберт, Виктор Скерсис и Андрей Филиппов. Обе группы – эфемерные образования (в отличие от группы «КД», существующей с 1976 года).

197

См. также: Victor Tupitsyn. Notes on Globalization: The Work of Art in the Age of Shoe-Th rowing. Th ird Text. № 100. Summer / Fall 2009.

198

Слова «гидравлика», «гидравлический» (hydraulic) соединяют слово *hydro*-(связанное с понятием жидкости, ликвидности) со словом *aulos* (сосуд, труба, трубопровод).

199

«Имя – след идентичности» (Deleuze et Guattari. Mille Plateaux. Paris: Minuit, 1980).

200

В группу «Медицинская герменевтика» («МГ») входили Павел Пепперштейн, Сергей Ануфриев и Юрий Лейдерман,

отделившийся от группы в начале 1990-х годов.

201

Ничто – волшебный грааль. Его «ненайденность» имманентна его крипте (crypt). Оно не поддается локализации, и его нельзя выдворить за пределы редукции.

202

Конечность существования – эсхатологическое прозрение, благодаря которому человек стал человеком.

Аксонометрия термина

Интервью с Виктором Агамовым-Тупицыным[203]

Иван Толстой: Когда после разгрома на Белявском пустыре миновал один год, в нашей нью-йоркской студии «Свободы» у микрофона выступил математик и искусствовед Виктор Агамов-Тупицын. Беседу вел Владимир Юрасов. Запись 5 октября 1975 года.

Владимир Юрасов: Виктор, в сентябре [1975 года] иностранные газеты сообщили об очередных выставках несогласных художников-нонконформистов в СССР (в Ленинграде и в Москве) и об очередных конфликтах между художниками и властями. Правда, дело до бульдозеров, гибели картин и арестов не дошло. Но сосуществование между художниками и властями явно не получается. На московской выставке, например, власти запретили выставлять 41 картину, а возмущенные художники в знак протеста сняли со стен все свои картины, на пол опустили, как знамена опускают. Надо сказать, что несогласные художники ведут себя очень мужественно и явно не идут на компромиссы. Чем вы это объясняете? На что они, художники, надеются?

Виктор Агамов-Тупицын: Ответить на этот вопрос нелегко. Тем более что художники весьма далеки от политики и контакты с властями отнюдь не самое приятное занятие для творческого человека. К тому же, как мне кажется, у многих людей, как на Западе, так и в СССР, существуют не совсем четкие представления о существе проблемы. Заметьте, что всегда, как только заходит речь о нонконформистском движении в искусстве, многих так и тянет на слезоточивые фразы о «трагедии творчества», «подневольности культуры», «затравленности» и т. д. Такого рода медвежьи услуги в конце концов создают вокруг неофициального русского искусства атмосферу высокомерной снисходительности, что априори исключает возможность серьезного и качественного анализа. А ведь совершенно ясно, что сама постановка вопроса о свободе творчества для художника-нонконформиста бессмысленна. В понятие нонконформизма уже заложено понятие внутренней духовной свободы. Художники продолжают работать так, как считают нужным: они не изменили бы своим взглядам и в более тяжелых жизненных ситуациях. Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что неофициальные художники представляют собой чуть ли ни единственный маленький островок творческой свободы в сегодняшней России. В этом плане, в плане духовной и творческой автономии, главной проблемой нонконформистского искусства остается проблема сохранения и защиты свободы

творчества от постоянных посягательств могущественного (в родных пенатах) конформизма. Другое дело – человеческие права и гражданские свободы; другое дело – право на контакт со зрителем, право существовать на средства, которые дает художнику его искусство; другое дело – право на уважение к труду художника, право на легальность его социального статуса. Именно эти права попираются в СССР, и именно из этих причин следует выводить закономерность, решившую судьбу выставок 15 и 29 сентября 1974 года в Москве, а также всех последующих выставок, включая сегодняшние. Мне кажется, что и последние события в Москве можно объяснить теми же причинами. Художники устали от того, что их искусство находится под домашним арестом, они хотят естественного для каждой свободной личности контакта с публикой, со страной, с миром.

Журнал «Новое литературное обозрение» (НЛО): Как вы полагаете, должны ли сферы практики, определяемые нами как «этическое», «эстетическое» и «политическое», быть соподчинены иерархически в нашем мышлении о литературных произведениях и об общественных процессах или возможно определить какой-то другой, неиерархический порядок их взаимодействия?

В.А.-Т.: Соподчинить эти сферы нельзя, потому что «политическое» перестало быть идентичным самому себе, своим структурам и определениям, своей телеологии. Так же как нам неизвестно, продолжает ли искусство оставаться художественным феноменом, мы более не знаем, является ли политика политическим феноменом. На месте «политики», «этики» и «эстетики» в России (и не в ней одной) воцарился карнавальный гламур, привлекающий тех, для кого демократия – не более чем фраза. В прошлом утопическая, теперь сувенирная. Карнавал отличается от либеральной демократии отсутствием исторической вменяемости, полноценного политического дискурса и правовых гарантий. Одна из проблем связана с запаздыванием языка по отношению к тому, что не названо. То, что язык перестает «жить со скоростью времени», проявляется в беспомощности левых интеллектуалов (к числу которых я причисляю и себя) в ситуациях, требующих адекватной реакции на экспансию праворадикального фундаментализма в Западной Европе. Социальные свободы и правовые гарантии были завоеваны дорогой ценой, и теперь массовая миграция из стран, где такие свободы не востребованы, создает предпосылки для их частичной утраты. Тем более что современный номадизм стал формой экспорта ультраправых тенденций. Демократические институты рискуют оказаться зажатыми между двумя жерновами

– консервативными ревнителями «национальных интересов» и реакционерами со средневековой ментальностью. Европе угрожает крен вправо, постигший США в результате активизации «теле-евангелистов» и их выхода на политическую арену в конце 1990-х годов. В каком-то смысле американский фундаментализм сродни исламскому: их соперничество напоминает антагонизм между СССР и «братским» Китаем, возникший в конце 1950-х годов. Чтобы избежать «поправения окружающей среды», левые интеллектуалы должны найти языковые средства для артикуляции подобных проблем, причем без налета имперского шовинизма и ксенофобии. Ален Бадью был прав, когда писал, что без опоры на generic identity [«нелицензионная» (множественная) идентичность] у нас нет шансов ограничить власть «политического класса» и корпоративного капитала. Для Маркса пролетариат был воплощением generic identity. Теперь эту дефицитную идентичность можно укомплектовать наводнившими Европу пришельцами из других регионов мира. Для того чтобы они стали союзниками, а не оппонентами, необходимо уделить внимание экономике языкового обмена, а также этике и эстетике политических высказываний и формулировок. Особенно если речь идет не о «пролетарской революции», а об оппозиции имперским режимам по обе стороны баррикад.

НЛО: Что более важно на нынешнем этапе для анализа литературных произведений: переопределить (или уточнить) понятия «этическое», «эстетическое» и «политическое» или ввести новые понятия, заново концептуализировать всю реальность, сегодня стоящую за этими терминами?

В.А.-Т.: Сегодня эти термины – потемкинские деревни, заслоняющие неевклидову природу (ландшафт) со-временности, со-пространственности и со-причастности. Перед тем как что-то переопределить или ввести новые понятия, необходимо понять, как они будут прочитываться в том или ином контексте. Протеистичность контекста – камень преткновения для однозначных прочтений. А значит, нам придется переопределить понятия «этическое», «эстетическое» и «политическое» применительно к процессам реконтекстуализации. Или привить себе вкус к протеистическому чтению.

НЛО: Как с точки зрения данных вами ответов на вопросы 1 и 2 можно анализировать новейшие произведения литературы?

В.А.-Т.: Особый интерес представляет литература, усомнившаяся в своем предназначении. Этот интердисциплинарный синдром коснулся и философии, когда возник соблазн «препоручить ее поэме». Высказав эту далеко не новую мысль (не новую, потому что первым «врагом» поэтов был

всетаки Платон), Ален Бадью забыл поставить знак равенства между предикатами «препоручить» и «перевести на язык». Он также не учел обстоятельств, при которых идея препоручительства срабатывает в обратном порядке – как, например, в случае средневековой экстатики, переведенной в XVIII веке на предельно нейтральный язык «просветительства». В «Эстетической теории» Адорно указывает на «возможность проецирования миметических остатков на все, что угодно, включая искусство». В поэзии психомиметические остатки «этического» и «политического» проецируются на вертикаль, и мы начинаем относиться к ним исключительно как к метафорам. Вертикализация бытия (на уровне эстетических практик) была предпринята Хайдеггером применительно к Гельдельрину и Ван Гогу. Подхваченные этим потоком, этика и политика становятся чисто утопическими конструктами. Перенос центра тяжести с «бытия» на «становление», характерный для послевоенной континентальной философии (Жиль Делез и др.), – профилактическая мера, которая необходима и поэзии, и метафизическому дискурсу.

«Русский журнал» (РЖ): Каковы ваши ощущения от жизни в Москве?

В.А.-Т.: В Москве я общаюсь с художниками. Причем с бóльшей для себя пользой, чем в случае общения с коллегами – теоретиками, философами, культурологами, которые на Западе предпочитают не высказывать, а публиковать свои «эпохальные» мысли. В отличие от них, художники всегда открыты к обсуждению любых проблем, включая философские. И я не раз поражался оригинальности их высказываний. По-видимому, зажатость речевого рефлекса, связанная с непрерывной работой над визуальным материалом, требует компенсации. И это при том, что феноменология компенсаций интересна сама по себе.

РЖ: Каково восприятие сегодня российских художников на Западе?

В.А.-Т.: Если иметь в виду тех, кто «не платит деньги», но «заказывает музыку», то на Западе это в основном интеллектуалы – пусть на последнем издыхании, но все еще в силе. С точки зрения критиков и кураторов, Кабаков и Михайлов – наиболее известные русские художники за пределами России. У них были выставки в лучших музеях мира, о них много писали, и их имена часто фигурировали в ареале мейнстримной культуры. Успех других российских художников – более локальный и (преимущественно) эфемерный. На Западе их искусство трудно идентифицировать как узнаваемый феномен. Что касается меня и

Маргариты Тупицыной, то мы занимались тем, во что верили. Вот, наверное, почему наши аллегории прочтения работ Кабакова, Михайлова, Монастырского и других концептуальных художников оказались востребованными, что в равной степени относится и к соц-арту.

РЖ: Насколько отношение к современному русскому искусству вписывается в общий контекст отношения к восточноевропейскому искусству?

В.А.-Т.: Сейчас это отношение никуда и ни во что не вписывается. В моде теперь китайское искусство. Ситуация напоминает фильм Тарковского «Солярис». Любой фантазм американского или европейского потребителя мгновенно клонируется в Пекине или Шанхае. В отличие от героев Лема, западные коллекционеры в восторге от продукции, которую им поставляет китайский Солярис. Восточноевропейские художники действуют порознь, как, впрочем, и западноевропейские. Время художественных движений и группировок, к сожалению, прошло. Настала эпоха индивидуального «артизанства», индивидуального «предпринимательства». Художники не помнят, что было до них, и не знают, что делают их коллеги. С одной стороны, глобализация, а с другой – фрагментация. Эгалитарный хаос в культуре и имперская жесткость в политике…

Владимир Булат, журнал «Балкон» (ЖБ): Как вы считаете, существует ли сегодня «восточное искусство» или это не более чем политическое понятие?

В.А.-Т.: «Восточное искусство» безусловно существует, но смысл этого понятия контаминирован (загрязнен) патетическими рассуждениями об особой «восточноевропейской идентичности», в которую я не верю. С моей точки зрения, идентичность – неважно, восточная или западная – синоним китча. Хрустальная мечта восточноевропейского китча сводится к тому, чтобы на приемлемых условиях интегрироваться в западноевропейский и американский китч. Подобное интегрирование называют «глобализацией». Столь же печальное впечатление производит аргументация, заимствованная из спорта, войны и биржи. Пора наконец понять, что искусство – не чемпионат мира, где есть победители и проигравшие, первые и последние, жители центра и обитатели окраин. «Нет ничего более провинциального, чем бояться быть провинциальным», – считал Уорхол. То же самое касается идеи «первородства» в искусстве, а также усилий, направленных на глобализацию (и синхронизацию) эстетики. Если, например, концептуализм в России возник в начале 1970-х годов, а не в конце 1950-х, как, скажем, в Европе, то это вовсе не означает его вторичности по отношению к западному аналогу.

Мы, как мне кажется, должны стремиться к деглобализации и десинхронизации времени – ко всему тому, что противоречит утопии одномоментного и тождественного сопереживания событий в каждом регионе мира. Презумпция единой шкалы времени на Западе и на Востоке вступает в конфликт с тем фактом, что мы предпочитаем оценивать происходящее «независимо от соседа» и что наши оценки могут быть отсрочены по отношению к оценкам *другого*. Отсроченность – наш главный ресурс, и мы должны, наконец, научиться видеть в нем не только ущерб, но и эстетическую ценность.

ЖБ: Что означает быть в Америке профессором, теоретиком искусства и критиком из восточной страны, каким вы являетесь?

В.А.-Т.: Мое преподавание в Америке никак не связано с чтением лекций о современной визуальной культуре. В основном я пишу об этом статьи и книги. Чтобы реализовать писательские амбиции, необходимо овладеть языком страны (или стран), где тебя печатают. Претенциозные идеи или мнения об искусстве должны высказываться артистично. В переводах артистизм, как правило, утрачивается, поэтому у иностранцев или эмигрантов, которые уповают на энтузиазм и усердие переводчика, шансы на успех минимальны. Я имею в виду более или менее постоянный, а не эпизодический успех.

ЖБ: Как вы смотрите на большие выставки восточноевропейского искусства, произошедшие за последние 10 лет? Почему, по вашему мнению, эти выставки организованы в основном в Европе, а не в Америке?

В.А.-Т.: В Америке нет почти никакого интереса к восточноевропейскому (и тем более к русскому) искусству, что, говоря откровенно, не вызывает у меня сожалений. Поиск геополитического *другого* временно приостановлен, но не вообще, а в Восточной Европе, и в этом больше плюсов, чем минусов. Восток должен перестать добиваться внимания у Запада. Выставки, о которых вы говорите, свидетельствуют, во-первых, о попытке заручиться этим вниманием, во-вторых, об отсутствии иммунитета к глобализации и, в-третьих, о желании любой ценой интегрироваться в западную индустрию культуры. Каждая такая выставка напоминает американский сэндвич – сэндвич контекстов.

ЖБ: Почему появился в свет только один номер русского «Флэш Арта»?

В.А.-Т.: Второй номер русского «Флэш Арта» был подготовлен весной 1990 года, однако разногласия с издателем (Джанкарло Полити) воспрепятствовали публикации. Первый номер способствовал созданию в России новой терминологии и

современного критического дискурса, пребывавшего в эмбриональном состоянии. Это вызвало недовольство со стороны инерционной части художественной интеллигенции. Реагируя на их претензии, Полити потребовал от меня изменить ориентацию журнала, превратить его в глянцевое издание. Глянцевое не только по форме, но и по содержанию. Я отказался.

ЖБ: От кого исходили претензии?

В.А.-Т.: От соотечественников. Гражданская война мнений есть сублимированная форма любви к ближнему…

ЖБ: Как видится вам сегодняшний международный художественный контекст?

В.А.-Т.: Американский сэндвич… По сути дела «международный художественный контекст» – искусственное понятие. Это как посещение зоопарка. Да, мы видим множество экзотических животных и птиц, но каждому ясно, что контекст зоопарка отличается от контекста джунглей.

ЖБ: Русский бум конца 1980-х – начала 1990-х годов был нужен России или только Западу?

В.А.-Т.: Русский бум на Западе привел к тому, что музейные бюрократы и чиновники в Москве и Петербурге стали относиться к искусству местных альтернативных (или «неофициальных») художников с некоторым любопытством и даже уважением. Бум возник из-за того, что главным художественным новшеством тех лет была перестройка. Как только российская политика вышла из моды, прекратились и выставки в Америке. Вот вам еще одна история, проливающая свет на «международный художественный контекст»… Спасение искусства в том, что никто из нас точно не знает, чем оно отличается от всего остального. Искусство не идентично самому себе, но как только ему удается обрести эту идентичность, оно перестает быть искусством и превращается в собственное надгробие. Несовпадение искусства с самим собой – главное, что меня в нем интересует. И обнадеживает.

Журнал «Time out»: Виктор, тема, интересующая журнал «Time out», это книги, которые изменяют жизнь.

В.А.-Т.: Книги, конечно, изменяют. Вопрос: кому и с кем? Если себе с собой, то в моей жизни поводом для изменений послужили отдельные мысли – слова, строки, фрагменты. Эти дробные доли повлияли на меня в том отношении, что я сам превратился в дробь. Другое дело книги, написанные или прочитанные целиком: каждое такое мероприятие – утопический проект, исключающий возможность «уклонения» от читательской повинности. В России утопия – огнеупорный феномен (иначе не было бы фразы «рукописи не горят»), и если мне удавалось

прочесть всю книгу дотла, то в основном с целью овладения писательской кухней. Сначала это были машинописные сборники стихов Хлебникова, Введенского, Хармса. Позднее к ним «присоединились» стихи Сапгира и Холина, а также Рубинштейна, Монастырского, Пригова. В конце 1970-х годов я увлекся текстами Мишеля Фуко, Жиля Делеза и Жака Деррида. Тот факт, что они «препоручили философию поэме», до сих пор воспринимается мной со знаком плюс.

Дмитрий Буткевич: Я искусствовед и журналист, работаю на радио «Коммерсант» и в журнале «Итоги». Именно для «Итогов» я пишу сейчас текст про фестиваль ленд-арта, где куратором является на этот раз Олег Кулик. Я знаю, что у вас есть свое видение роли Кулика в пропаганде (или анти-пропаганде?) современного русского искусства на Западе. Не могли бы вы дать короткое интервью по этому вопросу? Итак, как вы относитесь к тому, что Новая Россия увиделась Западу в виде голого собако-человека, кусающего посетителей выставки за задницы и проч.? Нынешнее постепенное превращение Кулика из арт-провокатора во вполне себе буржуазного куратора и искателя теософских истин – это процесс взросления? Плавная эволюция? Или просто эксплуатация иного образа, более востребованного в настоящее время?

В.А.-Т.: С одной стороны, Кулик на своем собственном примере еще раз убедил западных снобов, в основном консерваторов, в том, что они не ошибались относительно «собирательного образа» России и что он, этот образ, действительно такой, каким они его себе представляли. С другой стороны, было бы преувеличением считать, что акция в галерее Джеффри Дайча привлекла какое-то особое внимание публики (тем более критики). К сожалению, в Нью-Йорке внимание к себе приковывают только большие суммы денег, а «собачья» акция Кулика была чисто пафосной, от чего все порядком устали. К тому же она апеллировала не к арт-миру, а к политическому классу, которому на искусство наплевать (как, впрочем, и в России). Непонимание, кому адресуется послание, – оплошность не только Кулика, но и многих других российских художников, выставлявшихся на Западе. И это при том, что в Москве «успех» Кулика разрекламировали без соблюдения каких-либо пропорций, что тоже не ново: в свое время Шемякина и Неизвестного, у которых не было музейных выставок ни в США, ни в Европе, называли «мировыми звездами». В конце 1990-х годов я напечатал в журнале «ХЖ» статью «Батмен и Джокер», где выявлен реакционный подтекст куликовской «собакиады». Тот факт, что Кулик перепечатал эту крайне негативную статью в

монографии о нем, доказывает, что он добивается внимания в любой форме и любой ценой, не боясь быть «униженным и оскорбленным», кусая и с радостью получая за это возмездие. Вот в чем, судя по всему, кроется психопатологический аспект его бурной и «победоносной» деятельности. Справедливости ради, надо признать, что Кулик действительно воспроизвел на подмостках искусства тот беспредел, который имел место в постперестроечную эпоху. Неужели то, что «падшие ангелы» перестройки видят в человеке-собаке свое отражение, не только повод, чтобы напиться, но и «главное событие российской культуры»? К сказанному можно добавить, что нынешняя метаморфоза Кулика, это, на мой взгляд (и по мнению Маргариты[204]), «буржуазная революция» или, вернее, «эволюция» человеко-собаки, превращающегося в олигарха художественной сцены[205]. И последнее: Кулик в качестве куратора – досадное недоразумение.

Д.Б.: Проблема только в том, что мне необходимо мнение о проекте человека-собаки именно 15-летней давности: Москва, Цюрих. О современных я не упоминаю. Надеюсь, ваши слова о параноидальной природе творчества Кулика можно не привязывать к современности. Вопрос: корректно ли представлять вас с Маргаритой таким образом: 1) известные исследователи русской культуры Виктор и Маргарита Тупицыны, 2) художественные критики Виктор и Маргарита Тупицыны?

В.А.-Т: Первый вариант предпочтительнее. Исключительно из соображений нарциссизма. Сказанное о Кулике, относится ко всем периодам его деятельности. Статья в «ХЖ» («Батмен и Джокер») написана тоже об этом. В данном случае паранойя – движущая сила, действующая независимо от обстоятельств. Отчасти это наша вина: когда мы с Маргаритой делали русский «Флэш Арт» (1988–1989), то Мила Бредихина (жена Олега) переписывала с пленки интервью с художниками и перепечатывала на машинке переводы статей западных критиков. По ее словам, «Кулик все это читал по ночам, в результате чего у него крыша поехала». Получилось, что мы создали монстра (как в истории про Франкенштейна).

Д.Б.: Хорошо, так и буду вас именовать. Что до Кулика, мое о нем впечатление, конечно, очень поверхностное. Я всего лишь раз, буквально на днях, разговаривал с ним два часа у него дома. Я, честно говоря, думал встретить маньяка, гуру современного искусства. Своего рода Бориса Гребенщикова в невербальном пространстве. А он… прикольный такой пацан, не избывший, мне кажется, провинциальный восторг перед своей успешностью и не избавившийся от фрикативного «г». Или это тоже образ?

В.А.-Т.: Он вообще вполне симпатичный человек, но, как я уже говорил (либо вам, либо кому-то еще), мы не обсуждаем его на персональном уровне. То, чем мы занимаемся, – это критика институций, и поскольку Олег успешно при своил себе (или узурпировал) институциональный статус, он не должен обижаться на «институциональную» критику в свой адрес. Избыточная легитимность – палка о двух концах: переходя с «партизанской» колеи на институциональную орбиту, художник перестает быть «женой Цезаря», которая «вне подозрений».

Ссылки

203

В ответах на вопросы Буткевича участвовала Маргарита Мастеркова-Тупицына.

204

Четыре сегмента, из которых составлена значительная часть текста, были опубликованы (независимо друг от друга) в период с 1975 года по 2008-й в текстах радиопрограмм «Поверх барьеров» с Иваном Толстым, в «Русском журнале», в НЛО и в «Time out». Здесь они печатаются вместе, в сокращенном виде.

Заголовок «Аксонометрия термина» предназначался для второго сегмента и был предложен мной Илье Кукулину, взявшему у меня интервью для журнала «НЛО». Хотя название ему понравилось, сегмент напечатали без заголовка.

205

В акциях Кулика «осебячивание» объекта желания выражалось в форме «особачивания».

Заключение. Темный Музей

Музей – не только место показа и хранения реликвий, но и результат институционализации коллективных суждений по поводу произведений искусства и тех критериев, которые влияют на их приобретение. Считалось, что, «если это хорошее искусство, ему место в музее». Другой вариант был предложен Марселем Дюшаном. Благодаря его редимейдам все поняли, что «если что-то выставлено в музее, это искусство».

Прогуливаясь по залам Лувра, галереи Уффици или виллы Боргезе и любуясь представленными там шедеврами, мы порой забываем, что время их создания было эпохой жестокой борьбы идеологий в искусстве. Медичи, Борджиа, Д'Эсте, Ватикан, плюс художники, которым они покровительствовали, а также авторы типа Гиберти или Вазари – все они конкурировали между собой. Соответственно, произведения искусства, вывешенные в музее, являются носителями этих конфликтов, проекциями враждующих идеологий[206]. Но в то же время, помещенные вместе, они удивительным образом забывают об отшумевших войнах и распрях. Музей – подобие рая, где каждый экспонат примирен с остальными, увековечен в ряду «раритетов» и тем самым предан забвению. Противоречие в том, что этот храм синильной идеологии посещает разношерстная зрительская масса, которая как раз и является олицетворением идеологической пестроты. Благодаря ей враждующие идеологии могут встретиться не на стене музея, а перед ней. Таким образом, «экскурсанты в рай» заново реидеологизируют культурные ценности, ранее пребывавшие в объятиях идеологического Морфея. Как и любой рай, пространство музея есть нечто единое и неделимое, но зритель, туда вторгающийся, вносит в него вирус неидентичности. Взор постороннего – именно то, от чего следует оберегать блаженные райские залы. Вот почему идеальный музей должен быть закрытым[207].

В инсталляции «Тьма» (Винзавод, январь, 2007) Андрей Монастырский вывесил на стене небольшой текст. Его удаленность от входа исключала возможность прочесть написанное, не приближаясь к нему вплотную. Однако при попытке подхода свет автоматически выключался. Узнав об этом, я принес с собой карманный фонарь. Идея сработала, лишний раз подтвердив тот факт, что для раскрытия сокровенных тайн иллюминация не должна быть всеобщей. У сквозного зрения есть свои плюсы и свои минусы. Чтобы создать о них представление, имеет смысл сопоставить две аллегории пещеры – платоновскую

и ту, что фигурирует в сочинениях Цицерона. Для Платона сумеречный образ пещеры – это, выражаясь языком Хайдеггера, мир «неподлинного бытия», тогда как запещерное пространство (по определению) преисполнено «света истины». Цицероновская модель пещеры, напротив, примиряет ее обитателей с искусственным освещением, приспособленным для социализации тьмы. Цицерон, как и стоики, настаивал на автономности внутрипещерного зрения, не нуждающегося в аффирмации (одобрении) извне. Ему казалось, что причудливая игра теней, отбрасываемых на стены грота, – это мир искусства с его люминесцентными иллюзиями и блистательными самообманами, затмевающими сияние универсального (платоновского) света[208].

Еще один «первоисточник» упоминается в книге «Flesh and the Ideal», в которой ее автор Alex Potts рассказывает, как Иоганн И. Винкельман устраивал для своих фешенебельных гостей прогулки по ночному Риму. Он показывал им статую Аполлона Бельведерского, иногда озаряя ее светом свечи (см. ил. 27.1). Potts уверяет, что тело Аполлона фрагментировалось по мере того, как Винкельман приближался к нему с разных сторон, чтобы осветить затемненные части скульптуры. Он знал, что эти мерцания, а также связанный с ними «мотыльковый эффект» есть именно то, что формирует художественную среду – круг общения.

27.1

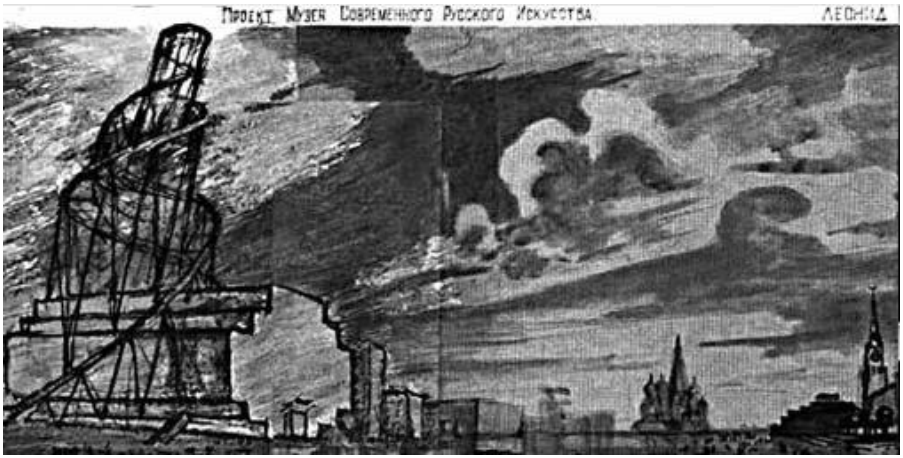
Борис Михайлов, фото из серии «Сюзи и другие», Харьков, 1970-е.

Попытки пролить свет на истину, «заточенную» в Бастилию форм, не увенчались успехом: *инфра-идеал* так и остался погруженным во тьму. В связи с этим возникла идея *Темного Музея*[209], музея без освещения, куда зритель может прийти с фонариком и, продвигаясь по залам, высвечивать только фрагменты произведений. Реагируя на вспышки и проблески, сознание перестает опираться на «авторитарный свет», от имени которого оно получает санкцию на идео логизацию внешнего мира. Тем самым экспонаты предохраняются от носителей «вирусов», а сами носители – от идеологических выводов.

В отличие от Идеи, обладающей «внутренней

дифференциацией»[210], идеология чаще всего тотальна, ее цель – прозрачность (всеобщая проницаемость), тогда как лицезрение фрагментов не позволяет точно, во всей полноте идентифицировать суть проблемы. Поэтому парадигма *Темного Музея* может стать новой возможностью для «неидеологического зрения». Беда в другом: эта возможность возвращает нас в состояние галлюциноза, в котором мы пребывали в эпоху застоя. И вот почему. Идея *Темного Музея* распространяется на ценностные категории, содержащиеся в условиях искусственной затемненности и припрятанные во избежание встречи с *другим*. С точки зрения российских художников, переводимость со своего языка на язык *другого* – Радамантово прикосновение, в результате чего их искусство рискует стать идентичным своему рыночному эквиваленту. Им кажется, что как только оно (это искусство) переберется в хорошо освещенный и, не дай бог, западный арт-музей, неминуемо погибнет хранилище аподиктических ценностей и сакральных смыслов, т. е. *Темный Музей*. Неужели действительно горизонт автономных эстетических практик ограничен дверным проемом между *Темным Музеем* и индустрией культуры с ее люминесцентными иллюзиями и самообманами (см. ил. 27.2)?

Опасения художников разделяют поэты. А также философы, считающие, что «текст [визуальный или лексический] выживает только тогда, когда он одновременно переводим и непереводим – даже в пределах одного языка»[211]. По-видимому, в искусстве должны угадываться «слепые аллеи» – автохтонные зоны, делающие его переводимость частичной и тем самым сохраняющие ему жизнь. Этим, наверное, можно объяснить упорство российских художников, вызванное желанием сохранить непрозрачность своих референтов и своего контекста[212]. На мой взгляд, они излишне перестраховываются, т. к. на самом деле *хорошее* визуальное искусство и *хорошая* поэзия полностью не переводимы ни при каких обстоятельствах. А значит, усугублять трудности перевода не имеет смысла[213].



27.2

Леонид Соков, проект музея современного русского искусства, 2003.

* * *

В предисловии к «Кругу общения» говорилось о том, что художественное освоение жизни и попытки ее концептуализации неизменно, с завидным постоянством «пробуксовывают в жерновах индустрии культуры и индустрии знания. Наивность подхода – в презумпции иерархического детерминизма *звеньев*, многие из которых ведут себя «независимо от соседа», и в этом смысле «древовидная» модель знания оказывается несостоятельной. Мы давно уже не растекаемся мыслию по древу: знание ризоматично (имеет «корневую» природу). Таким оно предстает перед нами в эпоху глобализации, в эпоху великого смешения когнитивных моделей и механизмов мышления». Древовидной модели жизнеустройства противостоит корневая. С одной стороны, просвещенческий идеал культуры, организованной по иерархическому принципу; с другой – *Темный Музей*. В книге «Mille plateaux» (1980), написанной в соавторстве с Феликсом Гваттари, Жиль Делез пытался создать некое подобие ризоматического текста (от слова *rhizome*, «корневище»), особенно когда писал о множественности, уровнях интенсивности и т. п. Соединив интенсивность «номадического» письма с опытом «оседлой» исследовательской работы над текстом, Делез и Гваттари изменили само определение теоретической активности.

Спустя годы романтическое отношение к *rhizome* и *écriture rhizomatique*, навеянное чтением «Mille plateaux», привело к загрязнению (замусориванию) этих понятий. Определенную роль

здесь сыграла репрезентация, в основном художественная. Пример – «Contamination» (2008), гигантское подобие корневища в исполнении Джоаны Васконселош (Joana Vasconcelos, Palazzo Grassi, Венеция, декабрь 2011). Казалось бы, загрязненность *ризомы* – повод для воздержания от прибавочной репрезентации, однако «задолбленность» ритуалом, характерная для минимализма и концептуализма, тоже не выход из положения. *Корневой* китч не хуже и не лучше *древесного*. Вообще говоря, плохое искусство – это подарок судьбы. Оно наводит на размышления, чем отличается от арт – продукции, не вызывающей возражений. Многое из того, что мы оцениваем позитивно, всего лишь предлог для аффирмации наших взглядов.

В статье «Генеалогия провала»[214] приведены аргументы в пользу того, что «принцип неопределенности» Гейзенберга распространяется на многие утопические парадигмы, включая искусство и демократию, при условии, что квантовая природа утопии – одна из рабочих гипотез. Согласно Гейзенбергу, «чем точнее мы определяем импульс частицы, тем менее точно нам удается определить ее местонахождение в данный момент времени». Когда слово «утопос» переводят как «не место», то это, в основном, из-за размытости его контуров и границ. Слишком точными оказываются измерения импульса. Благодаря этой точности мы утрачиваем представление о топосе. Напротив, когда место утопии заранее определено и четко очерчено, ее импульс становится неразличимым. Если для художественной утопии музей – обетованное место, то для ее импульса – режим неразличимости. Что касается *Темного Музея*, то его местонахождение недостоверно и адрес не подлежит уточнению. Но в силу этой фундаментальной неточности, импульс всего, что в нем находится, невероятно внятен и достоверен. *Темный Музей* – музей-импульс.

* * *

Эпоха Просвещения *просветила* субъект созерцания, но не его объект. Объект культа стал экспонатом, тогда как его символическая составляющая по-прежнему остается в тени. Но коль скоро культура – это культивированный[215] культ, пространство между ними лишено демаркации. Фантазии и домыслы образуют экран, предохраняющий *Темный Музей* от светового давления – от трассирующих взглядов извне. Сквозное (горгональное) зрение ему противопоказано, тем более что пристальность взгляда – один из режимов колонизации. Зрение

под подозрением.

К сожалению, не все это понимают. Или понимают превратно, что, собственно, и происходит с ревнителями *Темного Музея* в ситуациях, когда его статус находится под угрозой. В 1987 году меня занесло в Москву, где нам с Маргаритой[216] довелось встретить художника Эдуарда Штейнберга, который совершенно искренне[217], не колеблясь, предал нас «анафеме», т. к. мы, по его словам, «объяснили русское искусство Западу» и тем самым «сорвали с него покров тайны». Насчет искусства он не ошибся, хотя я не думаю, что нам удалось целиком извлечь его из *Темного Музея*: оно все еще там.

Для меня остаются загадкой гастролеры из России, которым безразлично, понимают их за пределами родных пенат или нет[218]. В Америке, Германии и Франции они будут ссылаться на Фаворского, Фалька и других обитателей *Темного Музея*, на их тайные или явные мысли (которые якобы потрясли мир), забывая о том, что никому (или почти никому) невдомек, о чем они и зачем. Многие из них носят этот *Темный Музей* в самих себе, перемещая его из пункта «А» в пункт «Б». Не только шестидесятники, но и художники концептуального круга. В иных, конечно, пропорциях и с допущением того, что в умеренных дозах «перевод, в сущности, есть задача возможная».

Не подверженный тлену, *Темный Музей* продолжает свое триумфальное шествие из пункта «А» в пункт «Б». Что это – передвижной рай или передвижная тюрьма? Каким бы ни был ответ, двойственность ситуации в том, что каждый теперь «вправе» считать себя художником и все, что угодно, имеет шанс стать искусством. Как-то, гуляя по Бруклинскому мосту, я обнаружил плывущие по воде картины. Это дало возможность взглянуть на искусство под несколько иным углом зрения и заодно ввести в обиход понятия, такие, как «вертикаль обзора» и «вертикаль созерцания» (вместо привычной горизонтали). Другое дело Гудзонский туннель между Нью-Йорком и Нью-Джерси. Если на стенах туннеля развесить произведения искусства, то водители автотранспорта смогут приобщиться к художественным ценностям на ходу, в ускоренном темпе, не имея возможности снять с них «скальп» или умыкнуть их смысл[219]. Быть может, это и есть «сообщение», которое сегодняшнее искусство адресует зрителю. А зритель искусству.

Лекция в Лувре, Париж, октябрь 2010, и в Кембридже, март 2011.

(Перевод с английского – В.А.-Т.)

Ссылки

206

В 1497–1498 годах на Пьяццаделла-Синьория Савонарола сжег массу позднеренессансных книг и картин, а в 1498 году его самого сожгли на том же месте. Соранились холсты, воспроизводящие образ Савонаролы на лицевой стороне, и сцену его казни – на обратной. В декабре 2011 года в палаццо Строцци, Флоренция, состоялась дискурсивная выставка ренессансного искусства: «Money and Beauty. Bankers, Botticelly and the Bonfi ire of the Vanity».

207

После вернисажа российской выставки в Лувре (октябрь, 2010) Авдей Тер-Оганьян устроил импровизированную акцию у входа в музей. В руках у него был плакат с требованием убрать его работы из Лувра.

208

Этот параграф заимствован из книги В. Агамова-Тупицына «Коммунальный (пост)модернизм», Ad Marginem, 1998. См. также главу «Эрик Булатов» (наст. изд.).

209

Эта идея возникла у меня в разговоре с Сергеем Ануфриевым (1993). См.: Виктор Агамов-Тупицын. *Другое* искусства. М.: Ad Marginem, 1997; а также: Post-Soviet Russia / Guest-edited by Victor Tupitsyn, Routledge/ Third Text, 2003. P. 432–434.

210

По мнению Жиля Делеза (см.: Gilles Deleuze. Diff erence and Repetition. 1968), идея отличается от концепции тем, что обладает внутренней дифференциацией и предрасположена к умножению (multiplicity), тогда как концепция предполагает сингулярную идентичность. К концептуализму это прямого отношения не имеет: его амплуа – языки описания и инвентаризация гетерогенных идеологических практик.

211

См.: Jacques Derrida. Living On: Border Lines // Deconstruction and Criticism. London: G. Hartman, 1979. P. 102.

212

Извлеченные из *Темного Музея* нарративные конструкции прочитываются как парадигматические, а парадигматические как нарративные.

213

Фактически *Темный Музей* – это зона полной или частичной непереводимости, а также неактуальности, невостребованности перевода.

214

См.: Виктор Агамов-Тупицын, «Генеалогия провала». ХЖ.

Декабрь 2012. № 85.

215

В данном случае «культивированный» – это culturally processed, т. е. культурно проработанный.

216

Маргарита Мастеркова-Тупицына, критик, куратор и историк искусства.

217

Искренне (по-английски) – sincere, где sin – грех, а cere – сера, в которой горят грешники.

218

То же самое можно было услышать от московских художников и критиков в связи с выставкой в российском павильоне на Венецианской биеннале 2011 года. По их мнению, «если Запад чего-то не понял, то это плюс, а не минус».

219

По сути дела здесь сопоставляются три способа восприятия искусства. Во-первых, в состоянии относительной неподвижности (фигуры созерцания в экспозиционном пространстве), во-вторых, посредством вспышек и проблесков («посещение» виртуального музея или ночные камлания при свечах возле памятников культуры) и, в-третьих, путем адаптации художественных ценностей в скоростном режиме (туннель под Гудзоном и т. п.). Гетерогенность этой триады обусловлена качественными различиями между ее звеньями. Понятно, что речь идет о «множественности» – multiplicity of perception.